096.1
313 zC

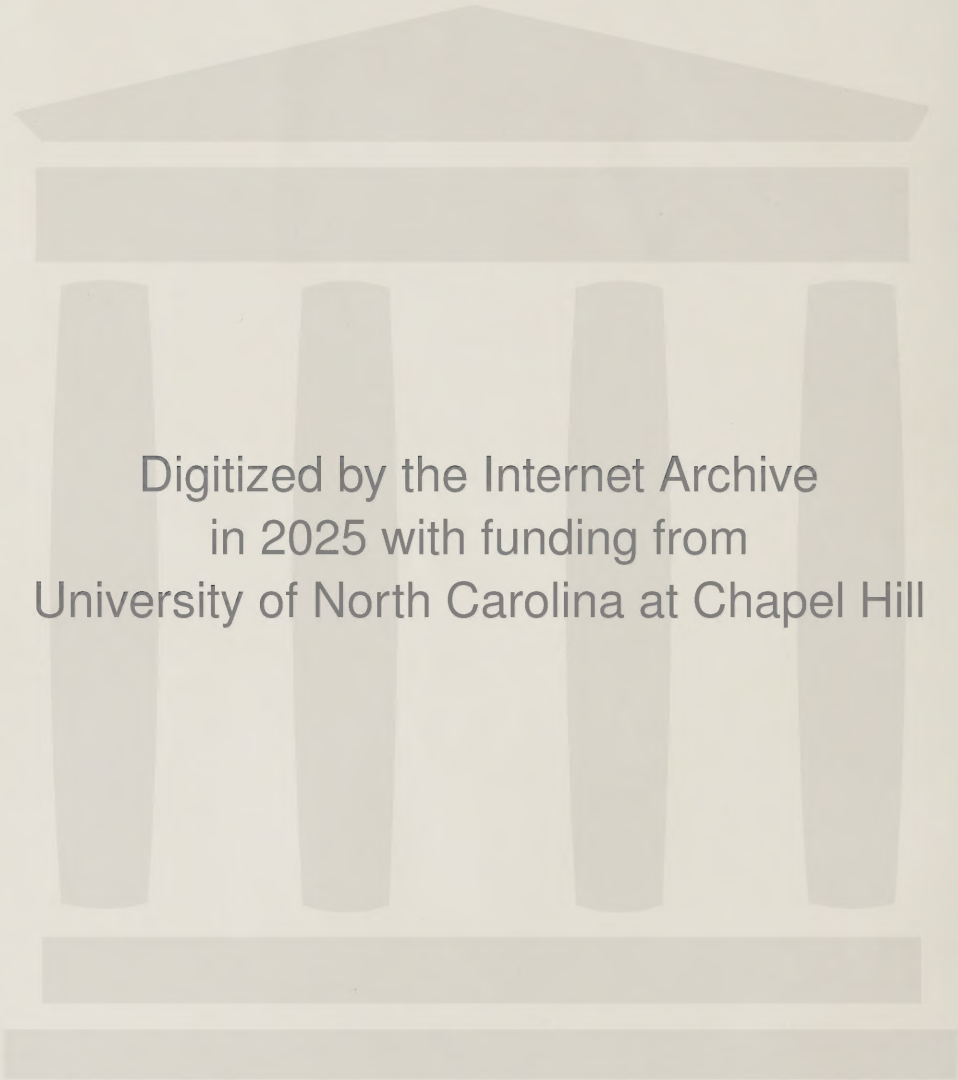
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

096.1
L313zC

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00020137567

This **BOOK** may be kept out **TWO WEEKS ONLY,** and is subject to a fine of **FIVE CENTS** a day thereafter. It is **DUE** on the **DAY** indicated below:


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/olapidariodelrei00gona

WA
096.1
L313zC

O "LAPIDARIO DEL REY D. ALFONSO X EL SABIO"

Estudo dêste Manuscrito Iluminado do Século XIII

(DA BIBLIOTECA DE S. LOURENÇO DO ESCORIAL)

POR

J. Cardoso Gonçalves

(S. T. DA ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUÊSES)

LISBOA

MDCDXXIX

096.1
L313zC

J. CARDOSO GONÇALVES

(S. T. DA ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUÊSES)

O "LAPIDARIO DEL REI D. ALFONSO X EL SABIO"

LISBOA

MDCDXXIX

JUSTIFICAÇÃO DA TIRAGEM:

350 EXEMPLARES NUMERADOS
E RUBRICADOS PELO AUTOR.

N.º 109

J. Cardoso Gonçalves

Composto e Impresso no Centro
Tip. Colonial, Largo Rafael Bordalo Pinheiro, 27 e 28 — Lisboa.

O leitor do trabalho presente formará por certo dêle a mesma opinião laudatória que eu pude manifestar, quando tive a honra de presidir á sessão dos Arqueólogos Portugueses na qual foi recitado pelo erudito Sócio Titular que o subscreve.

Disse então e agora repito, ser-nos dado apreciar raras vezes um labor em que a profundeza de conhecimentos, a soma de minudências de observação, as subtilezas indutivas, o rigor de crítica e a habilidade no progressivo desenvolver do assunto, atinjam a perfeição e a segurança que evidenciam nêste.

Seu autor publicou, há dois anos apênas, uma importante memória, documentada e séria, a respeito do missal de Estevam Gonsalves Netto, que ficou constituindo o melhor e mais evocativo estudo sôbre a citada obra seiscentista, notabilissima e monumental, da iluminura portuguesa. Continuando nessa ordem de trabalhos de investigação histórica e apreciação estética a respeito de outras grandes obras de iluminura existentes na península ibérica e que mais ou menos se prendem com o nosso país, estuda agora o precioso códice da bibliotéca do Escorial, que assim ficamos a conhecer e a admirar através de uma elegante e completa descrição.

Não se contentando, porém, com a simples resenha objectiva da obra famosa que o ocupa, fa-la o

nosso autor preceder de elucidativo capítulo, no qual descreve a evolução da iluminura em geral e da sua técnica no decurso das épocas. E êsse claro e bem deduzido resumo, cujo alto valor pode ser aquilatado por quem ao assunto, conhecedor da sua complicação e dificuldades, se há dedicado já com preferência e alguma atenção, servindo de preparo aos capitulos seqùentes, forma uma das partes mais atraentes e meritórias do trabalho que nos é apresentado e uma proficua lição, plêna de pontos de vista originais e aceitáveis, sôbre tal ramo fundamental da história das belas-artes. É notória a importancia que o seu conhecimento vai assumindo como fonte de elementos basilares a considerar na génese e desenvolvimento da grande pintura a óleo.

No capítulo seguinte, a propósito do rei Afonso o Sábio, de Castela, as relações dêste com a côrte portuguesa, por intermédio provável de seu neto, o nosso grande rei Dom Dinís, a influência que seus estudos astronómicos possam haver exercido em nossas navegações e descobrimentos, são criteriosamente estabelecidas.

Mas a larga descrição objectiva do «Lapidario» é que serve depois a Cardoso Gonçalves para patentear tôda a elegante meticulosidade, tôda a competência diplomática, artística e técnica, tôda a sóbria precisão, às quais já fiz referência e que, se contribuem para despertar e manter no leitor um agrado sempre crescente e uma curiosidade plenamente satisfeita, o levam também a formar a cabal idea e perfeita imagem do monumento bibliográfico estudado.

Para mim, contudo, a parte mais importante do trabalho que estou apreciando, por ser a de mais

latas conseqüências a tirar e com generalização a estudos de ordem análoga, é o seu capítulo final; sendo ao mesmo tempo aquela que melhor mostra as qualidades apontadas no autor e que mais o obrigou a pôr em jôgo conhecimentos e investigações. Veja-se como êle, depois de estabelecer a comparação morfológica com outros monumentos iluminados, da época ou das épocas afins, cujos autores são conhecidos, conclui fundamentalmente por atribuir origem francesa às iluminuras do «Lapidario» e traça um interessante quadro histórico no qual aponta numerosos factos à confirmárem a opinião proposta.

Devo limitar o pálido resumo que estou fazendo . . .

Seria vaidade imperdoável, junta a desnecessário êrro, alongar-me em considerações referentes ao belo estudo que o leitor vai conhecer e de cujo valor fará juizo directo.

Ao consentir que fôsse publicado com a precedência destas desvaliosas palavras minhas, outro intuito não tive senão deixar manifesto o agrado que me produziu e o louvor que a todos deve merecer tão brilhante trabalho de cultura e de competência.

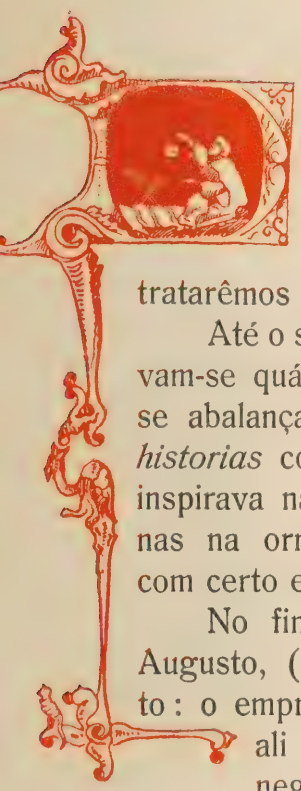
Oxalá possa haver traduzido o sincero e justo, ainda que modesto, preito de homenagem, que um obscuro estudioso deseja prestar á produção, cheia de interêsse histórico, bibliográfico, artistico e crítico de Cardoso Gonçalves.

Lisboa, 15 de julho de 1929.

L. Xavier da Costa

(S. T. da Associação dos Arqueólogos Portuguêses)

I



DEVÊMOS principiar lembrando que no século XIII era a França que dava leis na *arte da iluminura*. Será por isso da *iluminura* ou *miniatura francesa* que tratarêmos neste primeiro capitulo.

Até o século XII os iluminadores franceses limitavam-se quási á copia de modêlos bizantinos. Nenhum se abalançava ainda á composição de quadros, de *historias* como então se dizia. O seu pincel não se inspirava na natureza e na vida: comprazia-se apenas na ornamentação das iniciais, mas já o fazia com certo engenho e, muitas vezes, com graciosidade.

No final do século XII, no reinado de Filipe Augusto, (1) dá-se porêm um notavel acontecimento: o emprego das côres torna-se mais variado. Até ali os iluminadores usavam apenas do azul, negro, vermelho e amarelo. Mas, a partir do ultimo terço do referido século, eis que nos aparece

---

(1) Funck-Brentano = *Le Moyen Age* (da colecção *Histoire de France racontée á tous*). Este autor baseia-se em trabalhos de Henry Martin, que se acham esgotados e que infelizmente não possuimos. *Le Moyen Age* é um livro primoroso, premiado pela Academia Francesa.

outra côr : a *verde.* Elemento valiosissimo na critica d'arte, como deve compreender-se.

Não nos admirêmos muito do caso, porque, na seqüência dos tempos, outras inovações surgirão igualmente dignas de interêsse, como verêmos.

Segundo nos conta Henry Martin na sua notavel obra *La Miniature française du XIII.e au XV.e siécle,* as ilustrações dos manuscritos, realizadas em França antes do século XIII, não dão em geral uma impressão suficiêntemente definida para que possam ser classificadas como produto artistico de determinada região. A causa parece ser bastante simples.

Pode afirmar-se que antes do século XIII não se encontra um manuscrito iluminado atribuivel a artista profano. A arte de ilustrar os livros era, na Europa ocidental, apanágio quási exclusivo dos religiosos. Ora sabe-se hoje com que facilidade os monges mudavam de residência na *Idade Média.* A bem dizer, a idea de patria — como a compreêndemos e sentimos hoje — não nascera ainda. Para o religioso a patria era o mosteiro onde vivia e aqueles que á sua mesma Ordem pertenciam, onde quer que estivessem edificados. Poderiamos ainda alargar o quadro dizendo que a patria era para êle a provincia, a cidade ou a casa onde se venerasse o nome de Cristo. E daqui provinham as extraordinarias emigrações a que assistimos. O abade dum mosteiro borguinhão não hesitará, por exemplo, em chamar monges irlandeses, se fôrem da mesma Ordem. Terêmos assim mais uma colonia fundada em terra estrangeira, para onde trará naturalmente os seus usos, as suas predilecções e, tambêm, a sua arte. Os religiosos, por esta forma expatriados, não sabem o que seja a nostalgia ; a

saudade do país em que viviam, não exercerá qualquer efeito deprimente em seu animo.

Os nossos antepassados foram muito mais viajores do que supomos hoje. Não falêmos só das causas sentimentais e religiosas que arrastaram milhões de homens nas Cruzadas de conquista da Terra Santa, de tamanhas conseqüências sociais.

Outras causas, talvez mais interesseiras, levaram também milhares de criaturas para longinquas terras, apesar dos perigos que corria quem se aventurava então a jornadear em regiões de tão apoucada segurança. Por todos êstes motivos, repetimos, é difícil qualquer atribuição de escola a miniaturas anteriores ao século XIII.

Quando se examinam os manuscritos iluminados nêste século, notamos que os artistas abandonaram certas fantasias dos seus predecessores: figuravam êstes por exemplo os quatro Evangelistas — S. Mateus, S. Lucas, S. Marcos e S. João — com os simbolos que lhes eram atribuidos no *Apocalyse*, simbolos que os construtores medievos empregaram nos majestosos porticos das catedrais. Aos iluminadores do século XIII haviam de parecer barbaras tais fantasias e, por isso, as abandonaram deliberadamente. Oferecia-se já um ideal novo ao seu talento. Muitos, entre êles, esforçaram-se então por pintar as folhas brancas dos manuscritos, usando a forma dos desenhos dos *vidrais*. Inicia-se assim um novo ciclo da decoração dos livros.

Vamos mostrar um espécimen interessantíssimo desta característica modalidade: uma linda pagina do *Psalterio de Branca de Castela e de S. Luis*. Representa a *arvore* de Jessé. (1)

---

(1) Figura I.

Figura I

Segundo Émile Mâle (*L'art religieux du XIII.e siécle en France),* de todas as profecias, é esta, de Isaias, a unica que — a bem dizer — impressionou perduravelmente os artistas da *Idade Média.* Isaias diz no capitulo II — v.º I — *E sairá uma vara do tronco de Jessé e uma flor brotará da sua raiz* —; v.º II — *E descansará sôbre ele o espírito do Senhor: espírito de sabedoria e de entendimento; espírito de conselho e de firmeza; espírito de sciência e de piedade . . .*

Os artistas medievos não se assustaram com as subtilezas do *Profeta* e interpretaram á letra, como sóe dizer-se, o texto de Isaias. Combinando os versiculos referídos com a genealogia de Jesus-Cristo, tal como é apresentada no *Evangelho de S. Mateus* e tal como era recitada nas Igrejas no dia de Natal e no dia de Epifania, figuraram uma grande arvore saindo do ventre de Jessè, deitado e adormecido; ao longo do tronco, nas diversas pernadas, escalonaram os Reis de Judeia; acima dos Reis colocaram a Virgem e, no alto, Jesus-Cristo; déram enfim ao Salvador uma auréola de 7 pombas, figurando por esta maneira que sôbre Êle tinha repousado o espírito do Senhor com as suas seis modalidades indicadas no transcrito versiculo do cap. II de Isaias.

Nos vidrais das catedrais góticas, como em Chartres por exemplo, ao lado dos antepassados segundo a carne, colocaram os inventivos artistas os antepassados segundo o espírito, sendo êstes os profetas, que são figurados com a mão levantada como que a anunciarem a vinda do *Messias.* Estamos, portanto, deante da *arvore genealógica de Jesus-Cristo,* figurada exactamente no manuscrito como a do vidral de Chartres.

E' curioso apontar o facto de que a tradição da *arvore de Jessé* tambêm chegou ao nosso país, o que

aliás era natural. O nosso amigo e prezado consocio sr. A. Mena Junior encontrou, numa viagem recente a Beja e seus arredores, duas *arvores de Jessé*, uma na Igreja do Salvador daquela cidade, outra na Igreja de Santo Estevão de Beringel. São ambas de talha dourada e duma época muito mais avançada — provavelmente do século XVII.

Será licito preguntar agora se foram os iluminadores que inspiraram os artistas dos vidrais ou se teria sucedido o contrario. O problema está ainda sem solução, não tendo grande importancia para o caso a identidade iconográfica apontada¿ Não poderia esta interpretar-se, aceitando-se a hipótese de que uns e outros artistas tivessem utilizado o mesmo modêlo?

Vejamos outro aspecto de interessante problema:— Para colocar e segurar as diversas partes dos vidrais, o artista tinha de usar de largas laminas de chumbo, que fazem o efeito de grossos traços negros quando se examina a composição. Ora acontece que os iluminadores do século XIII contornam sistemáticamente os seus desenhos, principalmente os do genero *vidral,* com traços negros, que hoje se nos afiguram inuteis¿ Poderêmos dêste facto inferir que imitaram tanto os artistas dos *vidrais* que até reproduziram o aspecto das tais laminas de chumbo? ¿Não provirá o caso do desejo de limitar o desenho—embora bruscamente—ou até de dissimular as manchas dos fundos de ouro? (1)

No século XIII quási todas as miniaturas, especialmente as dos manuscritos luxuosos, são feitas sôbre

---

(1) Veja-se *nota A.*

fundos de ouro. O uso desta modalidade parece ter sido ensinado aos ocidentais pelos pintores bizantinos, diz-nos ainda Henry Martin (*ob. cit.*). Não há duvida porêm de que os discipulos excederam os mestres (*ob. cit.*): os fundos de ouro das suas delicadas miniaturas causam ainda hoje a admiração dos amadores, tão brilhantes e bem conservados se apresentam, ao contrario do que acontece nas iluminuras bizantinas. Os artistas franceses usavam duma certa cola, mercê da qual obtinham a perfeita união do ouro ao pergaminho. Os bizantinos empregavam outro processo, mas tão mau que as conseqüências foram deploraveis: os seus fundos de ouro despegaram-se com facilidade descobrindo as folhas brancas dos códices.

Sôbre esta modalidade da miniatura do século XIII arquitectaram-se certas lendas, que é interessante relatar *(ob. cit.)*. Pensou-se, por exemplo, que os fundos de ouro eram formados por laminas macissas dêste metal. Nada menos verdadeiro. As folhas de ouro que se aplicavam ao pergaminho, eram adelgaçadas a martelo, até ficarem reduzidas á mais extrema tenuidade. Recomendavam até os profissionais a seus discipulos — naturalmente menos experientes—que suspendessem a respiração quando as aplicassem ao pergaminho, porque o minimo sôpro fa-las-ia desaparecer.

O ouro podia tambêm ser aplicado a pincel. Mas — quer duma quer doutra forma — o ouro era brunido depois de seco para dar-lhe aquele brilho, que ainda hoje admiramos tanto. É dificil agora dizer praticamente qual o processo seguido, isto é — se o ouro foi aplicado a pincel ou em lamina. Há porêm um meio muito interessante de verificação e que nos dá a conhecer melhor a téchnica seguida: as folhas de ouro eram tão delgadas (como vi-

mos) que nelas se formavam minusculos orificios quando se justapunham ao pergaminho. Isto não acontecia evidentemente quando o metal se aplicava a pincel. Olhando a pagina nada se descobre ; mas examinando-a pelo verso, e voltando a parte dourada para a luz, vêem-se então desenhados os referidos orificios, podendo seguir-se o trabalho inteligente do artista para disfarçar o defeito. Sôbre êsses orificios colou ele pequeninos pedaços recortados á tesoura numa folha de ouro, umas vezes quadrados, outras vezes angulosos. A brunidura fez em seguida desaparecer á vista êstes cuidadosos e inteligentes retoques.

Também no século XIII aparece outra modalidade digna de registro : o artista traça circulos nas paginas a iluminar e nêles insere as suas *historias.* Têmos um exemplo interessante desta especie nas paginas duma *Biblia moralisada,* cujos volumes se dispersaram pela Biblioteca Nacional de Paris, Biblioteca da Universidade de Oxford e Museu Britanico.

Até o século XII havia regras fixas para as composições artisticas. «Numa descida da Cruz o corpo de Cristo deve ser retirado de certa forma, o manto da Virgem pintado com uma certa côr, Magdalena deve estar ajoelhada num sitio determinado com precisão.» (Funck-Brentano, *ob. cit.*). A partir do século XIII os artistas envidaram porêm os seus melhores esforços no sentido de variar as atitudes e os agrupamentos. As côres — o azul, o vermelho, o castanho escuro — apresentam por vezes cambiantes diversas das que até então eram usadas. O artista que um dia contrariou a tradição pintando, por exemplo, o manto da Virgem com outra côr que não a azul, foi considerado como revolucionario. Pelo

meio do século, um iluminador mais audacioso representou Jesus, na scena da Natividade, repousando nos braços de sua mãe, em vez de o figurar no *Presépio* tradicional: audacia estupenda, que comoveu e escandalizou profundamente a opinião religiosa! . . .

A partir do reinado de S. Luis começam a surgir bastantes iluminadores, que se ocupam de assuntos profanos.

Parece despontar uma nova era para a arte. O cristianismo triunfou e já não necessita do eterno sacrificio, da dedicação ilimitada dos crentes ligados, — durante tantos séculos de lutas e de privações! — á causa dêsse triunfo. A arte procura então abrir novos caminhos e servir enfim a humanidade. A burguesia afirmou já o seu poder nas comunas, a partir do final do século XI, mercê da sua vigorosa organização corporativa e da expansão — sempre crescente — do seu comercio. Por seu lado, os artifices agremiam-se e ajuramentam-se sob a mesma bandeira dos oficios. (1). Todo êste imenso movimento reorganizador, prepararando a formação das grandes nacionalidades á custa do feudalismo, que está em franca e inevitavel decadência, coincide quási com o desenvolvimento das literaturas, que rememoram as lendas nacionais, ainda envoltas num véu de misterio a seduzir todas as imaginações.

Os trovadores e jograis são acolhidos festivamente nos castelos dos grandes senhores e nos lares dos pobres, e espalham ás mãos cheias o encanto dessas lendas, as graciosidades das *canções de gesta,* os *romances* de sabor tão ingenuo, a contribuirem assim para as transformações profundas, que fazem deslocar o eixo

---

(1) Veja-se *nota B.*

da vida social, libertando-a pouco a pouco da influência e dominio exclusivo da Igreja.

O artista, mais livre e agora a soldo dos grandes senhores e dos burgueses, pôde volver extasiado o olhar para o que o rodeava, e descobrir novamente a natureza... (1)

Os iluminadores, a par dos geniais arquitectos das grandes catedrais, compreendem enfim o encanto das arvores e das florinhas, das ervas tenras dos campos, das borboletas, dos rios serpeando entre as veigas fartas e risonhas... E ao mesmo tempo que das ervas sabem tirar as côres empregadas em suas miniaturas, délas, como das flores e dos insectos, se servem para motivos ornamentais nas tarjas — de beleza rara! — dos psalterios e evangeliarios, biblias, livros de horas, cronicas e romances, tratados de direito e de sciência.

Verificamos assim que a *Idade Média* sentiu a natureza e representou-a, «com uma fresca sinceridade nos tìmpanos das suas igrejas como nas finas iluminuras dos seus imaginários». (Funck-Brentano — *ob. cit.*)

Os *livros de horas,* tão vulgarizados no século XIII, principiam em geral por um calendario onde são registradas plasticamente as principais festas do ano, ligadas sempre, por uma forma pitoresca e adoravel, á vida intima da familia, ás lides do campo, ás colheitas periodicas, aos usos e costumes do povo. Quadros admiraveis que nos reproduzem, tão fielmente! a vida d'antanho, quadros em que a iluminura prepara o *renascimento*... ¿Que é, de facto, a grande pintura dos grandes génios, quer sejam êles Leonardo de Vinci, Rafael Sanzio ou Ticiano, mais do que a reprodução, aperfeiçoada sem duvida, dos

---

(1) Veja-se *nota C.*

motivos inventados pelos iluminadores do século XIII, século glorioso que viu também florescer na Ombria o artista extraordinario e divino, que foi — fundamentalmente — S. Francisco d'Assis?

Nas scenas historicas dos iluminadores nota-se, porêm, um acentuado anacronismo, que perdurará pelos séculos seguintes. Qualquer que seja a epoca preferida, quer se trate do Egipto dos Faraós ou da Roma dos Cesares, móveis e indumentária são invariavelmente do tempo do iluminador. Algumas vezes, contudo, com um escrúpulo que nos faz hoje sorrir, o artista veste as personagens como vestiam os seus antepassados duma ou duas gerações atrás...

Mas os anacronismos tomam por vezes proporções inconcebiveis: em velhas iluminuras, Pompeu aparece-nos rodeado de cardiais romanos; Cesar entra na *cidade eterna* á frente de artelharia; Nero discursa em face duma *crucificação!* (Funck-Brentano — *ob. cit.*)

Ingenuidades comparaveis ás dos nossos artistas dos velhos *presépios,* onde contemplamos, ao lado das personagens divinas, as mais caracteristicas figuras da nossa terra: tocadores de sanfona e de gaita de foles, saloios, soldados, taberneiros, dançadores de fandango, a esturdia inteira dos nossos arraiais e romarias, tão cheios de luz e de côr, que o barrista trouxe a terreiro, com o mais despejado atrevimento, para representar bem ao vivo, ao nosso sabor intimo, a scena da Natividade, passada há mais de 19 seculos...

Lecoy de La Marche — no seu substancioso livro «*Les manuscrits et la miniature*» — divide a historia da iluminura em duas grandes fases: 1.º — a *fase hierática;* 2.º — a *fase naturalista.*

Embora haja o perigo duma ou doutra repetição, a doutrina dêste conscienciosо crítico d'arte merece ser exposta, quanto mais não seja, para esclarecer melhor o assunto.

Nos primeiros tempos o pintor de manuscritos trabalhava exclusivamente para a *Igreja.* Usava por isso dum simbolismo requintado, dirigindo-se nas suas composições mais ao espirito do que ao sentido da vista; reproduzia apenas tipos convencionais, seguindo a tradição e nunca os ensinamentos da natureza. ¿E que necessidade tinha ele de estudar a natureza se no recinto do claustro e nos armarios do *scriptorium* dispunha dos melhores modêlos?

O iluminador não ia alêm da ilustração conscienciosa das iniciaes com desenhos, em que a fantasia lhe inspirava por vezes scenas encantadoras. Mas o seu maior titulo de competência era fazer dizer ás cousas mais simples o que elas não diziam aos ignorantes. E assim — pintando Cristo na cruz — não se preocupava com a representação realista da scena do *Calvario:* pensava apenas no aspecto mistico do *sacrificio.* E faz então correr o sangue das feridas de Jesus para um cálice que está na mão duma *Mulher:* significa isto — *a Igreja recolhendo os frutos da paixão do Salvador.* A mão surgindo no céu representa *Deus padre;* e um peixe, o *cristão baptizado.* As próprias côres tomavam por vezes um sentido simbólico. O iluminador chegava por êste sistema a arquitectar engenhosos quadros, mas demasiado complicados e obscuros.

Tal é *a fase hierática da arte da iluminura,* que decorre desde a alta *Idade Média* até o século XIII.

Na epoca de S. Luis começa a afirmar-se um espirito novo. A literatura já tinha desabrochado, mas só

por excepção um ou outro livro profano era reproduzido luxuosamente.

A iluminura quási que fora reservada até ali aos livros de côro, ás biblias, aos psalterios. Mas os romances, as cronicas e enciclopedias, os livros de direito e de sciência, vulgarizam-se então pouco a pouco. Quem procura tais obras são principes, cavaleiros e damas de alta gerarquia, burgueses opulentos... Muitos dêstes leitores profanos não se contentam só com os textos severos: exigem uma ornamentação que fale aos olhos. ¿E a quem vão dirigir-se? aos iluminadores religiosos?

Mas entre êsses volumes alguns ha reprovados pela *Igreja,* embora ainda não incluidos no *index.* Acresce ainda que nem sempre são edificantes as aventuras e historias narradas nos livros profanos. E, nêste caso, os iluminadores terão de sufocar qualquer escrupulo de consciencia.

E' em tal momento que se faz, não a scisão, mas a distinção entre iluminadores religiosos e profanos. A iluminura popularisa-se, dirigindo-se agora a uma classe mais numerosa e instruida, porque os religiosos não podem já considerar-se a unica classe letrada.

Desde então os iluminadores exercem o seu mister como trabalhadores, que devem ganhar um salario, o seu sustento; deixam de ser voluntarios sacrificados á causa da *Igreja,* de estar mergulhados num misticismo eterno que os prende á *disciplina monastica* e lhes corta a iniciativa, transformando-os em autómatos que só podem reproduzir os modêlos consagrados e aprovados. Os iluminadores profanos são homens livres, que podem e vão estabelecer a concorrencia entre si, apesar de quási todos estarem ajuramentados sob a mesma bandeira da sua *confraria leiga.* Dessa concorrencia, como do favor dos

grandes e da burguesia, vae sair o desenvolvimento surpreendente da nobre arte de ilustrar os livros.

Desde então, o artista, que descobriu a natureza e os seus primores, tem de falar aos olhos e, se usa ainda das parabolas, julga-se obrigado a explica-las...

Êste é o segundo periodo de que falámos — *a fase naturalista* — que tem como escopo a representação da realidade. Prolonga-se até o século XVI, quando a iluminura — pela força do seu proprio desenvolvimento — se integra na pintura.

II

PRINCIPIAREMOS afirmando que se não houvesse outro motivo para dedicar a sessão de hoje á memoria de Afonso X, rei de Castela, tão justamente cognominado — *o Sábio* — o facto de ser êle um dos mais extraordinarios representantes do espirito renovador da *Idade Média* na Peninsula bastaria para justificar a nossa atitude.

Mas ha outra razão superior para nós, portuguêses: Afonso X foi no século XIII o mais convicto, o mais tenaz cultivador dos estudos astronomicos, mantendo em Toledo uma verdadeira *academia,* de que faziam parte os maiores sábios de então : arabes, hebreus e cristãos. Afonso X sacrificou tudo á preocupação do saber, ao cultivo da poesia e da boa literatura. E no fim da vida viu-se pago pela ingratidão do povo e expulso do trono, porque as suas intenções e os seus actos não tinham sido compreendidos : «*Mientras Alphonso contemplaba las cosas celestiales perdió las terrenas*». Nesta frase, sarcastica no sentido em que foi inventada, está talvez sintetizado o seu maior titulo de gloria. Afonso X preparou e fomentou com efeito uma obra sciêntifica

colossal; e sem essa obra os portuguêses não poderiam ter realizado a façanha, que temos o direito de chamar estupenda, dos descobrimentos maritimos.

Seja-nos permitida esta afirmação, que se justifica com os trabalhos dos nossos investigadores, entre os quais podemos apontar, como um dos mais distintos, o sr. Joaquim Bensaude.

No seu estudo «*La science nautique portugaise*» *(resumé)* o sr. Joaquim Bensaude que tanto tem contribuido para esclarecer o problema das navegações portuguêsas, realizadas por metodos sciêntificos e não ao acaso, afirma que na astronomia o papel da Espanha é unico: «foi ela o berço dêsses estudos na Europa durante a *Idade Média,* tendo criado outro meio sciêntifico na Provença, donde sairam trabalhos duma importancia incontestavel, especialmente em materia de tabuas e de instrumentos astronomicos.» Nas conclusões dêste capitulo o mesmo investigador diz-nos: «... A astronomia nautica em Portugal repousa inteiramente na sciência dos astrologos da Peninsula e da Provença, continuadores da obra do rei Afonso, representada pelos trabalhos classicos dos «*Libros del saber de astronomia*» ...

«A vulgarização dos elementos de astronomia era uma conseqüência da astrologia judiciaria e da astrologia médica, cuja voga foi consideravel nos paises latinos durante a *Idade Média*».

Vê-se pelas claras afirmações do sr, Joaquim Bensaude a importancia que tem — principaimente para nós — esta figura singular de rei e de homem de sciência.

A ultima conclusão transcrita coloca-nos porêm no ponto que focâmos principalmente e que é o estudo do «*Lapidario*», sem duvida—uma obra interessante de astrologia médica. Foi naturalmente levado pelo seu amor

aos assuntos astronomicos que Afonso X mandou traduzir para castelhano o texto do famoso cimélio, ilustrado depois por desconhecidos iluminadores — provávelmente oriundos da França.

Afonso X era avô, pela linha materna, do nosso grande rei D. Dinis. Julga-se provavel que êste, quando ainda Infante, tivesse freqùentado a côrte de seu avô e tomado então conhecimento dos «*Libros del saber de Astronomia*». Aventa tal hipótese o ilustre compilador, anotador e comentador dos referidos «*Libros*», D. Manuel Rico y Sinobas. Diz êle no prefacio do 1.º volume, pagina LXX, que o Marquês de Mondejar nas suas «*Memorias*» informa ter manifestado Afonso X por mil maneiras a sua carinhosa afeição ao neto D. Dinis de Portugal, havendo êste — quando era ainda Infante — freqùentado a côrte castelhana, em Sevilha e Toledo; distraindo-se muito o venerando avô, no meio da sua fortuna e desgraça, com os sinais que dava de amor ao estudo das sciências o futuro rei de Portugal. O mesmo escritor nota que as informações do Marquês de Mondejar são muito imprecisas, sem embargo do que lhe parece haver algumas probabilidades de ter vindo para a côrte portuguêsa uma cópia dos trabalhos astronómicos de Afonso X, ou no tempo de D. Dinis, dadas as suas relações de amizade com o venerando avô, ou no século XV por intermédio dum D. Rodrigo e do hebreu D. José, médicos que foram de D. João II, rei de Portugal, ou do mestre Jaime de Malhorca, ou, ainda, de Martinho Behaim.

Não sabêmos se tal opinião tem algum valor historico, se chegou a ser comprovada. Transcrevêmo-la a propósito do nosso rei D. Dinis, para pôr em relêvo

o seu amor á sciência que justificou com a fundação da Universidade de Lisboa.

Aproveitamos o ensejo para oferecer á Associação dos Arqueólogos Portuguêses, com destino á sua valiosa biblioteca, a obra classica do rei Afonso X, a que nos temos referido e que nos serviu para êste estudo.

Os «*Libros del saber de astronomia*» são sem duvida um monumento, que nos atesta o valor da iniciativa daquele grande homem da *Idade Média.*

Estão melhor, portanto, na biblioteca desta colectividade, onde podem ser mais facllmente consultados pelos nossos dignos consocios.

O *Lapidario* é um manuscrito iluminado do século XIII, como pode verificar-se na primeira pagina do indice. Lêmos aí efectivamente:

«*Aqui comiença el libro de las formas et de las ymagenes que son en los cielos, et de las vertudes, et de las obras que salen dellas en los cuerpos que son dyuso del cielo de la luna, que mando componer de los libros de los filosofos antiguos el mucho alto et onrrado D. Alfonso amador de sciencias et de saberes, por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Gallizia, de Seuillia, de Cardoua, de Murcia, de Jahen et del Algarve.* (1) *Et fijo del mucho onrrado rey D. Fernando et de la reyna donna Beatriz. Et fue començado este libro en el anno XXV de su regno. Et la era de Cesar, en mill et trezientos et catorce annos. Et la del nuestro sennor ihesu-xpo, en mill*

(1) Veja-se *nota D.*

et dozientos et septaenta et seys annos. Et acabose en el XXVII anno de su regno. Et la era de Cesar, en mill et trezientos et XVII annos. Et la del nuestro sennor ihesu-xpo, en mill et dozientos et septaenta et IX annos.»

Como consta do indice a obra completa tinha 11 partes, havendo apenas noticia da que forma o actual *Lapidario*, o objectivo principal do nosso estudo.

Conforme se lê no prologo do *Lapidario* (fl. I), em tempos passados os sábios das regiões do Oriente escreveram livros em que tratavam de todas as cousas naturais, e, em especial, das pedras nobres e vis, preciosas ou de escasso valor, estudando as suas virtudes e, bem assim, os caracteres fisicos e quimicos que as distinguiam.

Entre os homens que nesta parte trabalharam, um houve — *Abolays* de seu nome — que era ilustre professor e pertencia á lei dos mouros, dedicado á sciência dos *Chaldeus,* de cuja raça era seu avô. Êste *Abolays* tinha um amigo que em certa ocasião o presenteou, oferecendo-lhe o famoso *Lapidario* ou *Livro das pedras,* onde se descreviam 360 pedras classificadas segundo o grau dos signos, que estão no *oitavo céu.* Regozijou-se com a lembrança o douto *Abolays* e estudou com tanto interêsse o livro que acabou por traduzi-lo para arabe, da linguagem dos *Chaldeus.*

A morte do mouro naturalista foi a morte — embora temporária — do famoso códice. Por mãos de quem andou até vir parar ao poder do futuro rei de Castela, D. Afonso, nunca alguêm o soube, até hoje, e assim continuará a não ser que venham a descobrir-se velhos pergaminhos, que do caso nos instruam. O sábio principe

encarregou depois o médico *Yuda-Mosca* e o presbitero *Garci-Peres* de traduzirem o *Livro das pedras* do árabe para castelhano, estando terminada a versão em 1250, por sinal, no ano seguinte ao da tomada de Sevilha pelo rei S. Fernando, pai de Afonso X.

Compreende-se pelo que nos diz o indice, que a obra passou á mão dos escribas e iluminadores em 1276, estando concluidos todos os trabalhos 3 anos depois, em 1279. Reinava então em França S. Luis. Não esqueçâmos esta circunstância, que nos ha de servir ainda.

Não se sabe na posse de quem esteve o lindo cimélio nos séculos XIV e XV. No século XVI encontrâmo-lo na rica livraria de D. Diego de Mendoza. Por morte dêste, foram adquiridos os seus livros — entre os quais ia o *Lapidario* — por Filipe II de Castela e I de Portugal, que os fez depositar na Biblioteca do Escorial.

O *Lapidario* tem 119 fólios ou 238 paginas, sendo 226 apresentadas com 2 circulos e 2 letras capitais admiravelmente iluminadas, como vamos em breve verificar. Cada pagina está dividida em duas colunas.

Tem o *Lapidario* 4 partes: na 1.ª parte, que vái de fl. 1 a fl. 93, trata-se de 360 pedras, de origem animal e mineral, e das virtudes terapêuticas que as distinguem.

As referidas 360 pedras estão divididas pelos 12 signos do zodiaco, correspondendo 30 a cada signo ou 1 a cada grau, visto que o signo está dividido em 30 graus. Os 12 signos estão dispostos no precioso códice pela ordem natural, conforme a nomenclatura usada ainda, a saber: *carneiro, touro, gémeos, carangueijo, leão, virgem, balança, escorpião, sagitario, capricornio, aquário e peixes.* (1)

(1) Veja-se *nota E.*

Na 2.ª parte — desde fl. 94 a fl. 100 verso — mostra-se «*complidamiente la propriedad que á en las piedras por la vertud que reciben de las figuras que son en el cielo ochavo, segund el departimiento de las faces de los doce signos por ó el sol corre en todo el anno tan bien de noche como de dia*». (Texto do *Lapidario,* fl. 101).

Na 3.ª parte — desde fl. 101 a fl. 109 v. — mostra-se «*como se camian muchas veces las vertudes de las piedras segund el estado de las planetas et de las figuras que estan en el ochavo cielo onde ellas reciben la vertud.*» (Texto *do Lapidario,* fl. 101).

Na 4.ª parte, finalmente, que forma o *Lapidario de Mahomat Abenquich,* — desde fl. 110 ao final — diz-se que «*conviene agora de mostrar otra manera que fabla de las vertudes dellas* (piedras) *segund la constellacion en que son criadas; et otrosi de la forma que reciben en su crianza. Et aun de la color que an por su natura, et de la otra que salle dellas quando las traen de recio sobre alguna cosa con agua. Et otrosi muestra commo les viene esto por la vertud de las planetas que engendran et crian estas cosas por el poder de Dios que las fizo et las ordenó et las mantiene cada una en su estado.*» Este *Lapidario* está ordenado «*por las letras del a. b. c. arábigas segund estan aqui ordenadas por las latinas.*» (Texto do *Lapidario* fl. 110). (1)

Parece-nos da maior oportunidade dever apresentar-se nesta altura, (num rapido desvio do caminho seguido), o aspecto geral da astronomia do *Lapidario* Serão assim melhor compreendidas certas frases com que já topámos: *ochavo cielo ... cielo de la luna ...* etc.

---

(1) Veja-se *nota F.*

Admitiam os antigos que a *Terra* era um globo imovel, colocado no centro do *Universo* sem qualquer apoio material; e que a *Esfera celeste,* envolvendo-a por completo, em torno dela girava no espaço de 1 dia.

A *grande maquina do mundo* — como soía dizer-se então — estava assim disposta: junto da *Terra,* que era a base por ser mais pesada, existia outro elemento mais leve, a *Agua,* formando os mares, os rios, as fontes; vinha depois o *Ar,* que — menos ponderavel ainda — envolvia a *Terra,* permitindo a existencia dos seres que a povoavam; finalmente acima do *Ar* encontrava-se o *Fogo,* elemento purificador por excelência, onde se acendiam os meteoros — aerólitos, estrêlas cadentes... etc.

Concêntricos, moviam-se em tôrno da *Terra,* independentes uns dos outros, 8 céus, ou grandes esferas formadas por uma substancia transparente como o gêlo ou cristal de rocha, aos quais estavam presos — incrustados, dirêmos melhor — o *Sol,* a *Lua,* os *Planetas,* as *Estrêlas fixas.* Mais alêm dos astros, outra esfera imensa — o *1.º mobil* — era a origem inesgotável do movimento, que animava as esferas inferiores. Mais longe ainda encontrava-se a ultima esfera, imovel e serena, como que a formar a cúpula da grande *maquina do mundo:* era o *Empireo,* a morada de Deus — o Criador de todas as cousas.

Lêmos, não sabêmos agora dizer onde, que os poetas antigos, estilizando o tema tentador, descreviam em seus inspirados cantos a harmonia inefável e divina da *maquina do mundo* e os sons maviosissimos que os 8 céus de cristal desferiam ao deslizarem uns pelos outros no seu movimento constante, eterno, em volta da *Terra*... Devaneios de poetas, que sempre acolhêmos com benevolência e simpatia!

Os céus, a partir da *Terra,* denominavam-se: 1.º *céu*

da lua ; 2.º *céu de Mercurio ;* 3.º *céu de Venus ;* 4.º *céu do Sol ;* 5.º *céu de Marte ;* 6.º *céu de Jupiter ;* 7.º *céu de Saturno ;* 8.º *céu das Estrêlas fixas ;* 9.º *1.º mobil ;* 10.º *Empireo.*

Para alêm, nada mais havia!

Todos estes *céus,* como já ficou expresso, giravam em volta da *Terra* no espaço de 24 horas.

A teoria da constituição do *Universo,* sumariamente exposta, foi o objecto do livro célebre de Claudio Ptolomeu — o *Almagesto* — aparecido no século II da nossa era. Desde então o sistema ficou sendo conhecido — aliás bem injustamente — por *sistema de Ptolomeu.*

Vamos agora fazer ver, servindo-nos do texto (também transcrito em caractéres latinos no final da reprodução, embora com bastantes erros de cópia) de que forma, segundo o *Lapidario,* as pedras actuam sobre as variadissimas doenças que afligem a humanidade (1.ª parte) ; e de que forma as mesmas pedras acrescentam ás propriedades terapêuticas outras, que influem principalmente nas qualidades morias e afectivas de quem as conservar em seu poder. (2.ª e 3.ª parte).

Um exemplo caracteristico é o da pedra de nome *esmeralda,* que se encontra no mar e corresponde ao XVI.º grau do *touro.* Na 1.ª parte do *Lapidario* (fl. 15 v.) diz-se que a referida pedra (que é tanto mais curativa quanto mais verde fôr) serve de antidoto a todos os venenos e mordeduras de bêstas intoxicadas. Se fôr dada a beber misturada com agua ou vinho, curará quem estiver envenenado. Na 2.ª parte do *Lapidario* (fl. 99 v.) sabemos que a dita valiosa pedra, agora da «*tercera faz del signo del capricornio*», tem força tal — resultante da influência recebida da virtude da figura que

está no céu 8.º — que quem a trouxer consigo será benquisto dos velhos e dos escrivães...

Finalmente a benquerença subirá de ponto quando a nossa utilissima *esmeralda* fôr a quarta pedra de Jupiter. «*Et su vertud es á tal que el que la toviere consigo seyendo Yupiter en la tercera faz del touro, et en bon catamiento de Venus sera mucho amado de las mugieres.*» (3.ª parte do *Lapidario* — fl. 102 v.).

Ainda outro exemplo interessante é o da pedra *Yargonza amariella*. Não sabemos dizer quais sejam as suas virtudes terapêuticas descritas na 1.ª parte do *Lapidario*, pois que não existe, na reprodução e no original, o folio respectivo (perdido?), onde deveria estar a descrição da referida pedra, pertencente ao XV.º grau do *leão* (1). Na 2.ª parte do *Lapidario* (fl. 99) a *Yargonza amariella* mostra outras qualidades apreciaveis: quem a tiver, se fôr alcaide, julgará com toda a rectidão e será estimado pelos reis e grandes senhores, nunca desmerecendo de tão alto apreço. Finalmente na 3.ª parte do *Lapidario* a *Yargonza amariella* (fl. 101 v.) sob a influencia de Jupiter tem tais qualidades que o seu detentor será «*preciado de los omes et acrecentará mucho en su aber, et será de bon talant, et fará bona vida, et abrá bon acabamiento; et lo por que fuere, recabdar lo á bien et ayna; et demas si enemigos obiere no abran poder de facerle mal*».

Tem esta pedra outra grande qualidade: aquele que a conservar em dia de quinta feira antes de comer, e em hora de Jupiter, quando este estiver «*en el ascendente*», se pedir alguma cousa a Deus será atendido;

---

(1) Veja-se *nota E.*

mas tal só poderá alcançar se conservar a preciosa pedra na mão!

Estes exemplos servem-nos muito bem para explicar o que é este curioso códice, estranho formulário do século XIII, adstrito á crença da influência dos astros na vida da pobre humanidade, crença que aliás ainda hoje perdura nas classes menos instruidas.

Vejamos agora o *Lapidario* sob o aspecto estético.

Verifica-se primeiro que este manuscrito segue em geral os principios indicados no anterior capitulo: — não é uma obra de caracter religioso mas de sciência, sendo flagrante a preocupação do artista que o ilustrou, de fazer reflectir na sua ornamentação os varios aspectos da vida social da época e os encantos e primores da natureza.

Nas lindas tarjas e iniciais da 1.ª parte vêmos, de facto, aparecer a teoria pitoresca de cristãos, hebreus e mouros, ostentando a sua indumentaria propria, *combatendo* (fl. 56) (1), *tocando instrumentos musicos* (fl. 7) (2). Aqui e ali aparecem *monstros* da mais invulgar compleição, entrelaçando-se e confundindo-se nos arabescos das tarjas e das iniciais, figurando bustos de homens e mulheres rematados em corpos de seres fantasticos (fl. 58) (3). De vez em quando há pormenores cheios de interêsse e de imprevisto: *da cabeça dum monstro* nasce alta torre donde um archeiro despede setas contra outro destemido combatente, que, armado de seu escudo, elmo e couraça, surge da *corola duma flor* defendendo-se á

(1) Fig. II.
(2) Fig. III.
(3) Fig. IV.

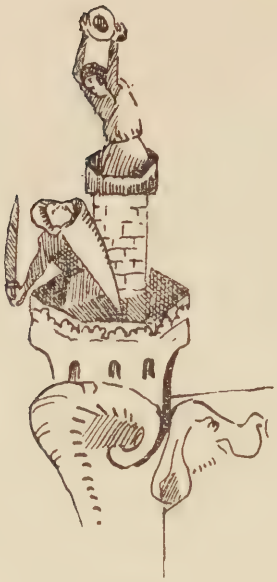


Fig. II

Fig. III

Fig. IV

pedrada (fl. 56 v.) (1); *um soberbo leão* atira-se *ao homem,* que o está provocando com uma capa e que foge das garras da fera trepando pela delgada haste desprendida da proxima inicial *D* (fl. 8) (2); *um trovador* senta-se na voluta doutra haste, desprendida doutra inicial *D,* e tange seu saltério quem sabe se a acompanhar-se numa daquelas toadas melancólicas, em que liricamente se narram amores mal correspondidos por esquiva dona (fl. 5 v.) (3); nêste ponto aparece um minusculo grupo de 2 lutadores, travando ardoroso combate braço a braço (fl. 18 v.); mais adeante está uma graciosa *cegonha*, tão vulgar nas regiões de Castela como no nosso Alemtejo, que protege em seu ninho a prole buliçosa e irrequieta (fl. 55) (4); em diversos pontos, *scenas de caça,* (5) cheias de graciosidade e mimo (fls. 4 v. e 37 v.).

Pormenores dum encanto raro! e tantos sômos obrigados, por brevidade, a pôr de lado, tantos a todo o momento descobertos, porque, em verdade, ninguem pode ter a certeza de esgotar o tesouro de cousas belas e surpreendentes que é o *Lapidario*; tantos que nos mostram eloquentemente a fantasia dos iluminadores desconhecidos... Scenas que arrebatam, justificando o nosso entusiasmo por esta arte encantadora, que precedeu e condicionou a grande arte da pintura do *renascimento*...

A representação plastica a que nos temos referido, realçada pelas côres mais belas que o artista soube encontrar na sua paleta, não respeita, contudo, ao texto do manuscrito.

---

(1) Fig. V. (As duas personagens pertêncem a iniciais *D*, contíguas).
(2) Fig. VI.
(3) Fig. VII.
(4) Fig. VIII.
(5) Fig. IX e X.

Fig. V

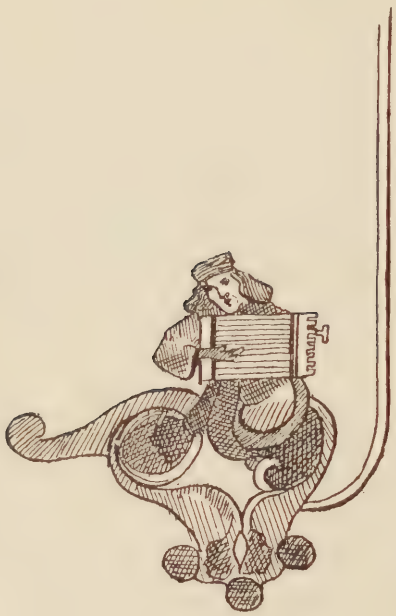


Fig. VII

Fig. VI

Fig. VIII

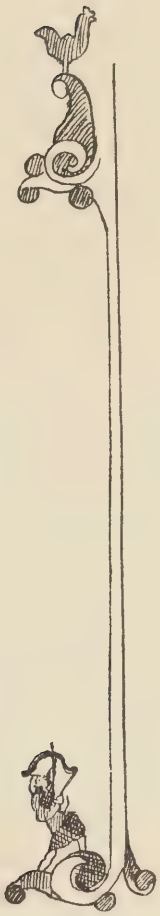


Fig. IX

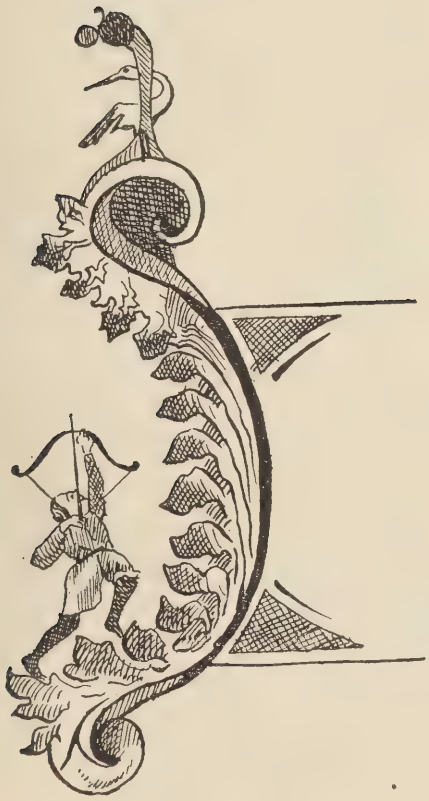


Fig. X

Considerêmos porêm que o que nos aparece agora como um simples motivo ornamental, seria para o leitor d'antanho o recordar enternecido de tudo quanto o rodeava. E, por isso, havia êle de folhear êste precioso cimélio com redobrado entusiasmo, que não podemos certamente compreender hoje ...

Vejâmos agora melhor as iniciais e a forma como estão tratadas.

Numa linda miniatura (fl. 1 do indice) aparece-nos a figura de Afonso X: está inscrita na oval da inicial P com que é principiada a frase do respectivo texto: *Porque este nuestro libro sea mã paladino et se pueda mejor entender* ...

O sábio rei (1) senta-se numa espécie de banco e está revestido de seu manto régio; na cabeça ostenta a coroa de ouro. E' representado como um homem na fôrça da vida.

Tem no regaço um livro aberto que segura com a mão esquerda e para o qual aponta com o indicador da direita. Na sua frente, ajoelhados, vêem-se cinco personagens (algumas das quais apenas mostram o topo das cabeças) que parecem escutar respeitosamente o que Afonso X lhes está dizendo.

Na 1.ª parte do *Lapidario* as iniciais *D* (que aparecem em maioria) dos artigos descritivos de cada pedra são pitorescamente iluminadas. Essas iniciais pertencem ás frases com que sempre principiam os referidos artigos: «*Del primero grado*» ...; ou «*Del segundo grado*» ... etc.

Alêm de *D* encontram-se outras iniciais em reduzido numero: A em fl. 1 (2); *T* em fl. 11 v.; *C* em fl. 67.

---

(1) Fig. XI.

(2) Vê-se em fig. XII no canto esquerdo, sob a personagem desconhecida.

São igualmente primores decorativos, mas não apresentam qualquer curiosidade que valha detença especial.

Merece tambem a maior atenção a miniatura de fl. 1: é uma bizarra construção, de estilo gótico, que ocupa toda a largura da 1.ª coluna da pagina. Formada por tres arcos em ogiva, está resguardada por telhado com seus quatro pináculos ou chaminés, e repousando sôbre quatro delgadas colunas, duas das quais estão encostadas a muros altos em que se abrem estreitas frestas. Através dos arcos vêmos a atmosfera muito azul. Sob o arco da esquerda depara-se-nos um amplo cadeirão, onde se assenta um velho de barbas brancas, (1) envolto em túnica vermelha sobre saio azul; na cabeça tem um gorro terminado em ponta, recurva um tanto. O velho conserva aberto um livro nos joelhos, o qual segura com a mão esquerda, sublinhando com a direita o que parece estar dizendo. O olhar dirige-se afávelmente para o grupo de 16 personagens que o escuta: estão ajoelhadas e cada uma parece conservar um livro na mão. Apresentam todas a indumentária propria da época. A figura do ancião tem aquela nobreza que dá a experiencia da vida: vê-se perfeitamente que é *um homem*, e se impõe á veneração de todos. Consideramo-la como uma das mais felizes criações do iluminador anónimo do *Lapidario*. A expressão calma da fisionomia, a atitude cançada de velho, são surpreen-

Fig. XI

(1) Fig. XII.

dentes de realismo. Não sabemos dizer se a personagem representada é Aristóteles a quem o texto se refere, se Abolays, o mouro douto e inteligente, que salvou do esquecimento este precioso códice.

Voltando ás iniciais *D*, que têem maior importancia nesta parte do *Lapidario*, vejâmos como geralmente é composta e iluminada a *historia,* que aparece inscrita na sua oval.

Figuram nela — quási sempre — duas personagens: o *sábio* que dirige a operação da pesquisa e recolha da da pedra, e o *ajudante* que trabalha afanosamente procurando-a, rasgando a golpes de picareta a rocha, descendo a minas e a poços...

Fig. XII

O vestuario distingue a posição social dos actores da scena: o *sabio* usa, na maior parte dos casos, tùnica comprida descendo quási até os pés calçados, e tem algumas vezes a cabeça coberta por turbante ou gorro; o *ajudante* usa túnica até os joelhos e as pernas e pés estão desnudos. Mas há muitos outros casos em que na scena figuram 1, 3 e 4 personagens (fl. 14 v.—1 v.—4 v.); outros em que se mostram nuas (fl. 74 v.); outras ainda em que vêmos figurar mulheres (fl. 38 v.). (1)

Todos os fundos destas miniaturas, com excepção

(1) Fig. XIII.

Fig. XIII

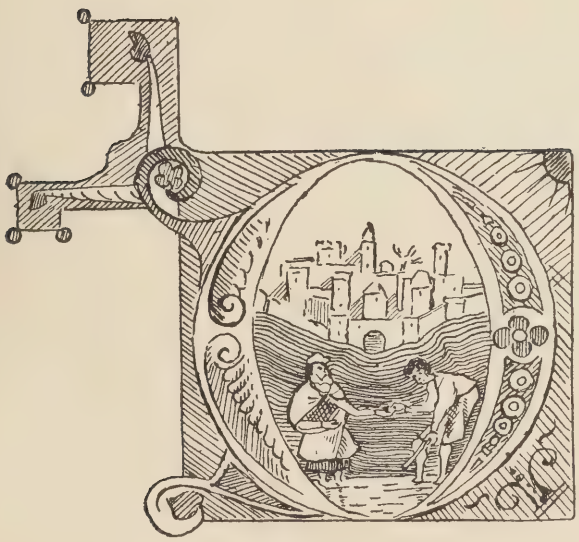


Fig. XIV

dos dois de fl. 2 v., (que são em mosaico ou encanastrado de ouro) apresentam-se lisos e unidos, de diferentes tonalidades. Há também fundos mostrando panoramas de cidades, castelos, florestas . . . (fls. 4 v. — 12 v.). (1)

Merece-nos agora toda a atenção, por se tratar dum caso interessantissimo, uma iluminura da inicial *D* que vêmos em fl. 19. Eis o que no diz o texto no seu castelhano arcaico :

De la piedra que fallan al ome. «*De los XXVII grados del signo de Tauro es la piedra del ome. Et contada otrosi como esta otra que dijiemos entre las de los animales ; pero á tanto departimiento entre esta et las otras, que la del ome se face dentro en el cuerpo, asi como en la vegiga, ó en los rennones ; et á los outros animales se face en la cabeza, ó en los otros miembros postrimeros. Et segund departieron los sabidos, los otros animales si non el ome an las carreras anchas por ó corren los humores gruesos et salen con la orina : mas el ome álas estrechas et no pueden tan de ligeramiente correr ; et en deteniendose cuando llegan á aquel logar ó es la mayor calentura, cuayse ; por que se va sobreponiendo el un humor sobre el otro ; et por end, cuando la piedra es grand fallanla como á cortezas el una sobre el otra. Tierna es, et ligeramiente se desface. Dellas ay que son de color muy bermeyas, et dellas blancas, et otras como amariellas, et otras como pardas. Et en las que son muy cochas, paresce en ellas en manera de luz ; asi como en la piedra del yeso. Non se face en todos omes de una manera, ca á los unos se face blanca ; á los*

(1) Fig. XIV.

otros bermeya; et asi de las otras colores que dijiemos. Et aun aquellos à qui se face bermeya, á las vegadas se les camia en las otras colores, segund los logares del cuerpo en que se cuece, ó las viandas que comen, ó los humores que an en si, ó segund los tiempos en que se cuaya. Et la vertud que á es esta: que cuando la muelen et la ciernen mucho et la echan en los oyos daquellos que an la manciella, á que llaman nuf, desatala (1) *: pero esto non lo face luego al ora,*

Fig. XV

mas usandola algun tiempo. Et las dos estrellas, la septentrional et la mediana, de las tres que son ayuntadas en el cabo de la espada de Urion an poder sobre esta piedra, et dellas recibe la fuerza et la vertud. Et cuando estas á más fueren en el ascendente mostrará esta piedra (sus obras) *mas manifiestamiente.*»

A scena ou a *história* é assim representada: (2) há agora três personagens—*o sábio*, *o ajudante*, ou *ope-*

(1) Veja-se *nota G.*
(2) Fig. XV.

rador, o morto ou *operado*. Êste está no segundo plano, completamente nu, não se percebendo muito bem onde descansam sua cabeça e pés. A rigidez do corpo é manifesta, porque só assim poderia manter-se naquela forçada posição.

O morto ou o *operado* a quem é extraída a *pedra do rim*, tem o braço esquerdo dobrado sobre o peito e o direito caído, quási roçando o chão. As mãos parecem crispadas e os olhos estão fechados. *O ajudante,* vestido de túnica azul que desce até os pés calçados, figura no primeiro plano, á direita do espectador, em meio perfil, inclinado sôbre o corpo, no acto de introduzir com a mão direita a faca no rim, donde é provável que tenha já tirado outra pedra — a que vêmos na mão do sábio. Êste apresenta-se voltado para o espectador, no terceiro plano, á esquerda, apontando com o indicador da mão direita para a ferida, como quem está fazendo as suas observações ou dando as suas ordens. Tem descoberta a cabeça, como o *ajudante ;* usa cabeleira e barba que parecem fartas e túnica vermelho-escura, tambêm descida atè os pés calçados. As figuras bem colocadas ajudam a valorisar o corpo do *morto* ou *operado :* é uma scena realista que merece, em verdade, atento estudo.

¿ Tratar-se-á duma autópsia ou duma operação ? Aceitando a ultima hipótese, qual seria o processo clinico usado para conseguir a rigidez, a insensibilidade do *operado ?*

Não se admitindo o uso de qualquer beberragem desconhecida, sem querer evocâmos a pratica do hipnotismo para conseguir no *operado* o estado cataléptico. Não repugna acreditar que os antigos conhecessem e praticassem este processo. Mas contra a hipótese colide o caracteristico pormenor das mãos crispadas, sinal de que a vida abandonou aquele corpo, segundo a autorizada opinião dalguem que pode dar voto na materia.

O texto que descreve esta *pedra do rim* tem uma parte final para a qual chamamos a atenção: fala-se-nos aí de 2 estrêlas, *septentrional* e *mediana,* «*de las tres que son ayuntadas en el cabo de Urion*». A figura de Orionte está representada na miniatura inscrita no circulo que se encontra logo a seguir á descrição da *pedra do rim* em fl. 19 v. (1)

E' curioso verificar qùe no 1.º volume dos «*Libros*

Fig. XVI

del saber de astronomia» se fala também de Orionte (fl. 91) empregando-se quási os mesmos termos que encontramos no *Lapidario.*

Orionte é — segundo se lê nos «*Libros del saber . . .*» — uma constelação composta de 38 estrêlas, das quais 2 são de 1.ª grandeza, 4 de 2,ª, 7 de 3.ª, 14 de 4.ª, 5 de 5.ª, 5 de 6.ª, havendo ainda uma «*cardena*».

---

(1) Figura XVI.

As duas estrêlas a que o *Lapidario* se refere são a 30.ª e 31.ª da constelação, segundo nos informa claramente o autor dos «*Libros*» :

«*Et la treyntena es la sptentrional de las tres que son ayuntadas en el cabo de la espada. La treynta et una es la mediana de las tres.*»

A tal «*cardena*» está assim descrita: «*et la treynta et ochena es so la rodiela diestra seguinte.*» (*ob. cit.* fl. 92).

O mais interessante é que encontrâmos também nos referidos «*Libros*» a descrição exacta da miniatura do *Lapidario* que representa Orionte:

«*Esta figurà de Urion es muy marauillosa. Ca es fecha cuemo forma de ome que está en pié vestido pero descalço las piernas et los piés et tien una espada cinta, non mucho apretada á la cintura, mas cuemo colgada et áquanto. Et en el braço siniestro tien una manga colgada que el cubre toda la mano et desciende y áquanto nas del ynoio. et en la otra mano diestra tien um palo cuemo tuerto en el cabo. Et la manga siniestra cuemo si quissiese ferir con el. Et ell un pié tiene fincado delantre, et ellotro tendido cuemo sequissiese correr ó saltar, ó esperar efforçadamientre alguna cosa con que ouviesse á lidiar*». (fl. 92 — *ob cit.*)

Na descrição há um erro que não sabemos explicar: o braço esquerdo não é o que tem «*una manga colgada*» ; e a mão direita não é também a que «*tien un palo*».

O contrario é o que nos aparece na figura dos *Libros del saber de astronomia*. Não atinâmos com a explicação do caso. (1)

---

(1) Veja-se *nota H.*

Note-se que no *Lapidario* se registra igualmente o mesmo erro. Assim em fl. 16 v., na descrição da pedra chamada *Querc,* lêmos, na parte final do respectivo artigo, o seguinte:

«Et la estrella tercera que es de la parte de medio dia de las nueve que son á la *manga que cuelga de la mano siniestra del imagen de Urion* á poder sobre esta piedra . . .»

Continuando a descrição da 1.ª parte do *Lapidario,* e dispensando-nos de falar doutras figuras insertas nos circulos, que aparecem sempre depois dos artigos descritivos das pedras, notêmos que estas figuras representam *sempre* a imagem da constelação sob cuja influência está a pedra respectiva. Na imagem vêem-se apenas assinaladas as estrêlas da constelação referidas na parte final do artigo descritivo e colocadas nos logares ali indicados: é uma regra geral em que não notámos qualquer excepção e que se exemplifica perfeitamente no caso de *Orionte.*

Vejâmos agora as miniaturas de folha inteira, que representam os signos. A fl. 11 do *Lapidario* depara-se-nos a primeira deste genero (1). Representa o signo do *carneiro* e está colocada depois da descrição das 30 pedras, dispostas nos 30 graus do mesmo signo. No centro do quadro encontra-se a imagem (a preto) do *carneiro,* salpicada das estrêlas (a ouro) que compõem esta constelação do zodiaco. A figura do *carneiro* está inscrita num circulo sôbre fundo azul carregado; do circulo partem para a periferia os raios que devidem a circunferência exterior em 30 graus. Entre as divisões dêstes

(1) Figura XVII.

Fig. XVII

graus aparecem as figuras das constelações a que vái referindo-se sucessivamente o texto, em cada artigo descritivo das 30 pedras. (E' facil verificar pelo texto a concordância apontada). Acima dessas constelações, marginando a periferia, está a teoria dos anjos celestes, sob arcos ogivais, anunciando sem duvida a proximidade do *empireo*.

Nos *Libros del saber* a miniatura representando o *signo do carneiro* encontra-se entre fl. 61 e 63 do 1.º volume. E' interessante comparar essa estampa com a do *Lapidario*.

As vinhetas que se deparam em vários pontos do *Lapidario,* na 1.ª parte sómente, a preencherem certos espaços, que não comportariam ás vezes a representação dos circulos, são ou de simples e gracioso ornato geometrico (fls. 2 e 24) ; ou finamente estilisadas figurando — em fundos de ouro — lindas avesinhas (fl. 25 v.) ; ou, finalmente, representando curiosas operações de lavagem das pedras (fl. 49 v.).

Na 2.ª parte do *Lapidario* (fls. 94 a 100 v.) as tarjas e as iniciais diminuem de interesse iconográfico, continuando a ser interessantissimas sob o ponto de vista estético.

Veja-se a tarja de fl. 94 (1), que parte da inicial *D*, ao topo da página, e margina a 1.ª coluna da esquerda. A fantasia do iluminador, ao servir-se dum *monstro* para fazer a ligação das duas partes em que podemos dividir a tarja, é curiosa. Em baixo, na voluta da haste, um familiar gatinho descança, pachorrento.

Na inicial há uma *história* curiosa. Vê-se ali a

(1) Figura XVIII.

figura dum homem, sentado, *um sábio* sem duvida, que parece examinar uma pedra suspensa por um fio, que segura com a mão direita. *O sábio* está descansando num banco coberto por uma colcha ; no mesmo banco, em frente, vê-se uma pequena estante com um livro aberto.

¿ Que significa o caso ? Provávelmente *o sábio* está lendo no livro e examinando ao mesmo tempo a pedra: deve ser uma scena de estudo. A inicial *D* é a da frase do texto, que reza assim : «*Dichas son las treynta maneras de piedras segund los treynta grados del signo de pisces.*»

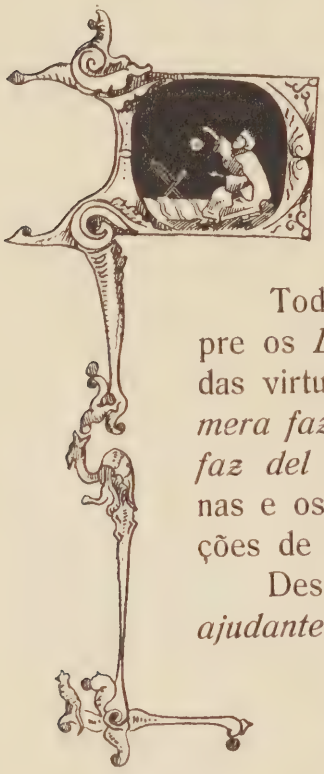


Fig. XVIII

Todas as outras iniciais iluminadas, sempre os *D* das frases dos artigos descritivos das virtudes das pedras — . . . «*De la primera faz del signo . . . ;* ou «*De la segunda faz del signa . . .*» etc. — são mais pequenas e os seus motivos ornamentais estilizações de plantas, flores, aves (fl. 94 v.).

Desapareceram as *histórias* do *sábio* e *ajudante* da 1.ª parte. Não faltam porêm os monstros nessa ornamentação : veja-se o caso curioso deste galo de côres bizarras, penas azuis e brancas, azas vermelhas e crista que diriamos semelhar coroa de ouro (fl. 97 v.). Continuam surgindo os circulos, mas inscrevendo figuras e grupos estranhos ; nos referidos circulos aparece agora uma unica estrêla de ouro sempre no topo.

O texto mais uma vez nos explica o sentido da scena. Vejâmos o de fl. 95 v. : descreve a *pedra azul* que na posse do viajante lhe traz toda a espécie

de venturas no caminho que percorrer. Fá-lo destemido e manhoso, concede-lhe tudo quanto procurar... Mas estas qualidades excelentes da *pedra azul* só se acentuam se *Venus* estiver no *ascendente*... E se descer sobre a dita pedra *a virtude do homem que está de pé e vestido de loriga, tendo um elmo na cabeça, na mão esquerda uma bésta e na direita uma seta.* (1)

Com as proprias palavras do texto, como acontece em todos os outros casos, descrevêmos e compreendêmos

Fig. XIX

a figura inscrita no circulo: a estrêla de ouro deve ser nêste caso — *Venus.*

Na 3.ª parte do *Lapidario* (fl. 101 a 109 v.) as tarjas — a bem dizer — desaparecem substituidas por finos arabescos que também ornam as iniciais e delas se desprendem em volutas graciosissimas, para cima e para baixo

(1) Figura XIX.

das letras iluminadas, e marginando os artigos descritivos. (1) As iniciais são agora diversas, pintadas a azul umas; e outras, a vermelho. Nas que estão pintadas a azul os arabescos são de côr vermelha; nas a vermelho, de côr arroxada.

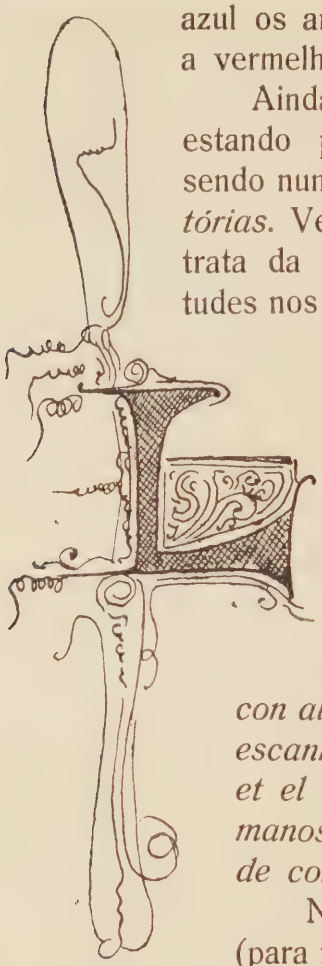


Fig. XX

Ainda existem nesta parte os circulos, estando porêm quási todos por iluminar: sendo num total de 51 apenas 7 inserem *histórias*. Vejâmos em fl. 101 v. o artigo que trata da *Yargonza amariella*, de cujas virtudes nos ocupámos já. Basta, portanto, para não nos repetirmos, transcrever a parte final do mesmo artigo, que não publicámos aliás na devida altura para não faltar ao método seguido:

«*Et que descenda sobresta piedra la vertud de figura de ome que esté asentado sobre un escanno que aya cuatro pies, et que semeye que le lievan cuatro omes con alas en los cuellos, et cada pie del escanno quel tenga el ome en el ombro, et el que sobiere en el, que tenga las manos alzadas contra arriba en manera de como que ruega a Dios.*» (2)

Nas palavras transcritas do texto (para não fugir á regra) explica-se a «*história*»: o iluminador, como tambêm acontece em todos os outros casos dos circulos, seguiu

(1) Figura XX.
(2) Fig. XXI.

zelosamente o descritivo do autor sem a mais leve hezitação.

Nesta parte aparecem espaços vasios (fl. 104 e 107 v. entre outros), onde deveriam existir iniciais iluminadas.

Finalmente na 4.ª parte (fls. 110 a 118), no chamado

Fig. XXI

Lapidario de Mahomat Abenquich, continua decrescendo o interêsse que nos devia merecer o trabalho do iluminador se se mantivesse com o mesmo aprumo, exuberantemente demonstrado na 1.ª parte.

Desapareceram os circulos e as suas caracteristicas *histórias.* A ornamentação das iniciaes quási não existe. Não merece, portanto, maior atenção esta parte.

Terminado o capítulo no qual procurámos dar idea, nitida e clara, do que é o *Lapidario* como exemplo interessante duma obra de astrologia médica, temos de reconhecer que o quadro ficou bastante acanhado, não

nos permitindo o conhecimento profundo do formoso ćimélio, que se guarda na Biblioteca de S. Lourenço do Escorial.

A' margem deixámos muitas questões importantes que mais ou menos se relacionavam com o nosso trabalho, como — por exemplo — o estudo do *Lapidario* comparado com outros *lapidarios* que se conhecem; o estudo documentado da sua origem oriental; o dos vestigios — no nosso meio — das crenças medievas na influência dos astros, especialmente da Lua, na cura das diversas enfermidades, que afligem o genero humano...

Como curioso exemplo da sobrevivência dessas crenças, temos os *Lunarios*, que ainda no século XIX se vulgarisávam em sucessivas edições, prova de que o seu estranho e extravagante formulário era respeitado e, talvez, religiosamente observado.

III

IGEIRAMENTE nos temos ocupado dum assunto tão vasto que necessitaria de mais duma conferência para ser devidamente estudado. Mas prometêmos brevidade e concisão, não excluindo a clareza, e, por isso, nos considerâmos no termo da tarefa. Só nos resta falar agora — de acordo com o programa pre-estabelecido — das origens estéticas da ornamentação, que tanto admirámos nêste formoso cimélio. Confessâmos, porêm, que dispômos ainda de poucos elementos para empreza de tal magnitude e, portanto, as nossas conclusões têem um aspecto precário, impossivel de ocultar. Desadorâmos a atitude de infalibilidade que nem aos verdadeiros mestres devêmos consentir, pois que o maior saber nada é comparado com o imenso que se ignora. (1)

O receio de errar é, pois, grande e justificado.

---

(1) Vide *nota I.*

Na 3.ª e 4.ª parte do *Lapidario* encontrámos, como vimos, iniciais ornadas de lindos e caprichosos arabescos, que mais parecem fantasia de eméritos calígrafos do que obra de iluminadores; arabescos em que devem talvez filiar-se os que ainda hoje acompanham certas assinaturas e reconhecimentos de notários. Desta ultima especie relembrâmos os dum tabelião da provincia, que ao escrever a frase regulamentar «*em testemunho da verdade*» levava o *t* — inicial da segunda palavra — ao alto da folha (tratava-se de relações de juros de divida publica) com uma virtuosidade interessante, recordando talvez a arte dalgum avoengo, iluminador de profissão.

Comparando os referidos arabescos do *Lapidario* com certa pagina da *Histoire romaine* de Valerio Maximo, manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris, achamos nuns e noutros uma semelhança flagrante. Há, porêm, uma circunstância a ponderar: o referido manuscrito é do século XIV.

Uma das caracteristicas da ornamentação do *Lapidario* é a abundancia de *monstros,* de variadissimas formas, empregados constantemente nas tarjas e nas iniciais.

Era esta uma modalidade vulgar da *arte da iluminura* no século XIII, sem duvida trazida do Oriente. Veja-se o exemplo do *Lapidario* (1) e compare-se ao da pagina dum livro iluminado da Biblioteca do Arsenal em Paris — *Poesies de Robert de Blois* (estampa XXIV da *ob. cit.,* de Henry Martin).

O *monstro* referido destaca-se perfeitamente no *Lapidario,* porque faz parte integrante da inicial *D* da 1.ª coluna de fl. 58 que nessa parte não apresenta tarja.

---

(1) Fig. IV. (pag. 26)

Um rosto de homem, bem parecido e vincado, surge dum carapuço vermelho, alto e ponteagudo.

O carapuço está repuxádo e continua num cabeção, envolvendo pescoço e ombros da figura, que se remata em corpo de animal verdadeiramente inclassificavel. Encontra-se o *monstro* no canto esquerdo e superior da letra e acha-se colocado no sentido horizontal.

A mesma figura (1) aparece no manuscrito francês no sentido vertical, colocada na tarja, logo a seguir á letra iluminada do canto superior da esquerda. A reprodução a preto não permite a comparação — sob o ponto de vista da côr — com a do *Lapidario*.

A noticia de Henry Martin, relativa a esta página, está concebida nos seguintes termos, cuja sobriedade é propria do autor, há pouco infelizmente falecido:

«Ce recueil des *Poêsies de Robert de Blois* et autres pièces, ne contient point de peintures isolées; mais il est illustré de 26 grandes initiales á miniatures et nous montre, dans les marges des pages, beaucoup de grotesques, de scènes de chasse, de bêtes monstrueuses, etc. Paul Meyer, qui l'a minutieusement étudié, estime qu'il a été executé dans le dernier tiers du XIII.e siècle.» *(obra cit.* pag. 90)

Repare-se na atribuição — *ultimo terço do seculo XIII* — exactamente correspondente á época em que foi iluminado o *Lapidario;* e repare-se tambêm na semelhança indubitavel dos dois motivos ornamentais.

Na estampa n.º XXXVII do livro de Henry Martin *(ob. cit.)* que reproduz uma página do *Bréviaire de Belleville* da Biblioteca Nacional de Paris, anterior a 1343 e trabalho do celebre miniaturista *Jean Pucelle*,

---

(1) Fig. XXII.

vêmos na tarja da direita uma scena de caça bastante interessante: no canto inferior da tarja, sôbre uma voluta da haste, aparece um caçador na atitude de despedir do arco a seta, que irá ferir uma coruja, empoleirada num ramo, a certa distância. ([1]) Verificâmos neste exemplo os indiscutiveis progressos da *arte da iluminura:* o desenho é mais perfeito e a figura tem mais encanto, mais vida.

No *Lapidario,* em fl. 4 v. e 17, ([2]) notámos episodios identicos, que se devem comparar não só com o *Bréviaire de Belleville* mas também com a *Histoire de Saint Luis* de Joinville da primeira metade do seculo XIV e igualmente da Biblioteca Nacional de Paris (Est. XXXI da *ob. cit.* de Henry Martin). ([3])

Levando um pouco mais longe o processo comparativo, podêmos ainda citar outra página dum manuscrito do século XIII — *Commentaire de Pierre Lombard sur les Epitres de Saint-Paul* — (Est. XX de *Les joyaux de l'enluminure á la Bibliothéque Nationale* (de Paris) por Henry Martin.) Há nesta pagina duas iniciais, as que abrem a primeira e segunda coluna, onde achâmos arabescos muito semelhantes aos das iniciais da 3.ª e 4.ª partes do *Lapidario.*

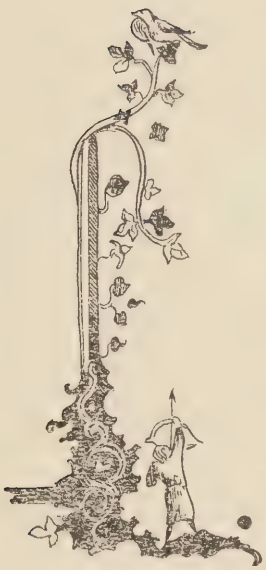
Na mesma página do *Commentaire* encontrâmos mais duas grandes iniciais, *P.* Comparando ainda, podemos citar quaisquer das da 2.ª parte do *Lapidario,* em que há evidentemente o mesmo ar — deixem-nos dizer assim — de familia, de escola. Das referidas iniciais *P* — desprendem-se também tarjas, a marginarem o texto, com o

---

([1]) Fig. XXIII.
([2]) Fig. IX e X. (pag. 29)
([3]) Fig. XXIV.

Fig. XXIII

Fig. XXII



Fig, XXIV

emprego de *monstros,* exercendo identica função daquele que estudámos em fl. 94 do *Lapidario.* (1)

E' claro que apresentâmos êstes casos de semelhança e de identidade com o intuito de atribuir origem francesa ás iluminuras do *Lapidario.*

Reconhecêmos contudo que são ainda poucos os elementos que possuimos, tendo até sido obrigados a comparações de manuscritos de diversas épocas, aliás não muito distanciadas; sendo certo, porêm, que a evolução nêste capitulo da *história d'arte* foi lenta, justificando por isso o nosso processo de estudo. Mas entendêmos que a teoria pode ser exposta afoitamente e não briga com os factos históricos, o que é importante para o caso.

Não há hoje a menor duvida de que na *Idade Média* foi grande a interdependência entre a França e a Peninsula, primeiro pela intervenção das Ordens Religiosas de Cister e de Cluny, e tambêm dos Cruzados que constantemente freqùentáram os nossos portos, tomando até parte na reconquista aos mouros do territorio nacional; depois pelas relações de côrte para côrte. Basta lembrar que a mãe de *S. Luis*-Rei de França — foi uma princesa espanhola — Branca de Castela; que os iluminadores do tempo deveriam cruzar muitas vezes as fronteiras a ofererecerem os seus serviços, a quem quer que os requeresse, para obra digna da sua *arte;* sendo muito provavel a hipótese de que algum ou alguns tivessem estado a soldo de Afonso X.

Num recente livro do sr. dr. José Ferrandis, — *Marfiles y Azabaches españoles* — publicado na *Coleccion Labor,* que tantos e tão brilhantes serviços está prestando á cultura da nação vizinha e amiga, encontrámos

---

(1) Fig. XVIII. (pág. 42)

um trecho que nos parece confirmar a teoria cautelosamente exposta. Diz o ilustre autor a págs. 193 e 194:

«... El siglo XIII fué para la España cristiana una buena época de prosperidad debido al empuje de Alfonso VIII y Fernando III y al entusiasmo cientifico de Alfonso X. Aragón logra también con Jaime I el aumento de su fuerza y se orienta hacia el Mediterráneo. Con la batalla de las Navas de Tolosa queda alejado el peligro musulmán, y entonces se comienza la construcción de nuestras catedrales: León, Burgos y Toledo.»

«La llegada de artistas, comerciantes y militares franceses, el casamiento de doña Blanca con el principe que luego fué Luis VIII, padre de San. Luis, etc., afrancesó por completo nuestras costumbres y artistas de allende los Pirineos fueron los encargados de trazar los planos de nuestras catredales, quedando relegados nuestros artistas a simples auxiliares sin que en ningún momento se sentieran maestros competidores de los extranjeros.»

O trecho transcrito mostra-nos eloqüêntemente que, pelo menos no capitulo da arquitectura, foi grande a influência francêsa durante o século XIII na arte espanhola. ¿ Porque não o havia de ser também na *arte da iluminura ?*

A nossa teoria por forma alguma diminue a gloria de Espanha, que viu nascer entre os seus filhos esta figura notavel do *Rei sábio,* grande rei e grande sabio que encheu uma das maiores páginas da história universal, dando ao mundo um raro exemplo de dedicação á sciência, e de amor á arte! (1)

(1) Vide *nota J.*

NOTAS

A

(PAG. 6)

No livro de Olivier Merson «*Les vitraux*» (Bibliothéque de l'enseignement des Beaux-Arts) lêmos: «Dans un de ses écrits, *Principes de l'Architecture*, Félibien explique en peu de paroles l'origine de l'application des verres colorés á la clôture des fenêtres. «Or, comme l'on faisoit dans les forneaux du verre de plusieurs couleurs, on s'avisa d'en prendre quelques morceaux pour mettre aux fenêtres, les arrangeant par compartiments comme de la mosaïque. Ce qui fut l'orlgine de la peinture que l'on a fait ensuite sur les vitres, car voyant que cela faisoit un assez bel effet l'on ne se contenta pas de cet assemblage de diverses pièces colorées et l'on voulut représenter toutes sortes de figures et des histoires entiéres.» (págs. 9 e 10).

E o auctor acrescenta, convicto:

«Les choses ont dû se passer ainsi, en effet.»

O que é importante para o nosso caso é a explicação de Félibien, perfilhada por Oliver Merson: da idea de juntar os vidros, coloridos diversamente, por compartimentos como acontecia com o mosaico, saiu — em ultima análise — a genial criação dos vidrais.

¿ Porque não seria tambêm essa a origem desta modalidade da iluminura ?

B

(PAG. 9)

O movimento das comunas e a conseqüente organização corporativa da burguesia teve outros aspectos interessantissimos. Acontece assim que no século XIII nos aparece em França a curiosa instituição dos *puys*, de que o *Puys d'Arras* foi o de maior fama.

Os burgueses não se limitaram a sacudir o jugo dos senhores feudais: creáram tambêm corporações destinadas exclusivamente a cultivar a poesia e a musica. A corporação dos menestreis ocupava-se duma e doutra, mas fazia-o como oficio, para ganhar a vida.

Outros agrupamentos, como os *puys*, tinham porêm fins desinteressados. Os *puys* são as *academias* da *Idade Média*. Tiveram grande influência no desenvolvimenio da arte dramática.

As reuniões dos *puys* realizavam-se periodicamente com muito esplendor. Os poetas recitavam ali as suas composições deante do *principe e dos juizes*, que conferiam prémios aos mais distintos. O termo *puys* significava *eminencia*, designando o alto estrado onde se sentavam os juizes do concurso e os espectadores de maior categoria. (L. Petit de Julleville — *Les comédiens en France au moyen âge*. (Pag. 42 e segs.)

C

(PAG. 10)

Com toda a cautela restringimos a afirmação de que o artista descobrira a natureza no século XIII. Não poderiamos em verdade dizer que os artistas ignoraram até ali os primores da natureza e dêles não se tinham servido já como motivos ornamentais. O que poderiamos afirmar, em referência ao advento do cristianismo e até o século XIII, é que se houve qualquer ensaio, qualquer tentativa para romper os élos da tradição que o jugo ferreo da Igreja católica impunha á arte, êsses casos esporádicos não tiveram repercussão maior, não tiveram *influência histórica* definida. Se é assim,

quanto á época a que nos referimos, o descobrimento da natureza no século XIII assinala na verdade um periodo novo da história d'arte: é o que quizémos dizer apenas, não negando que nos tempos antigos, como aconteceu na arte grega e romana, houvesse periodos de actividade artistica perfeitamente comparaveis com o do periodo de que tratámos.

E' curiosa a noticia que a tal respeito nos atrevêmos a respigar num livro *La formation de l'ancien Art chrétien* da autoria de Tibor Köves. Trata-se do celebre manuscrito iluminado *Virgilio*, da Biblioteca do Vaticano, que passa por ser um dos mais antigos dos que se conservam ainda. Parece datar do século IV da nossa era e há quem o julgue copiado dum manuscrito da era romana.

O autor do ensaio referido descreve uma das miniaturas do *Virgilio*, conhecida pela designação de — *corycus senex*:

"Achâmos nesta miniatura uma curiosa contradição. Quatro figuras humanas estão representadas, uma sentada á esquerda, estando as restantes de pé e encaminhando-se uma atrás doutra para o homem sentado. Estas quatro figuras estão divididas muito simétricamente, partilhando a superficie num ritmo muito harmonioso.

«Estão colocadas a tres quartos, absoluta e incontestavelmente na mesma linha horizontal, dirigindo todos os seus gestos, todos os seus passos e, por conseguinte, todo o seu movimento no mesmo sentido horizontal. Estas correspondencias, um pouco mecanicas, dão a impressão dum agrupamento formado segundo as regras do relêvo. A composição e a plástica dos corpos poderiam, com efeito, ter sido copiadas dum relêvo. O fundo não corresponde, porêm, aos mesmos postulados, não completa o efeito evocado pelos corpos. O artista não pôde contentar-se com a representação duma acção, com a ilustração sumária dum acontecimento: *coloca as suas figuras na natureza, parece estar convencido de que o homem não póde existir fora desta.* (1) A recordação das belas paisagens de Pompeia está ainda muito viva e o nosso miniaturista conhece a arte de evocar um espaço organizado. A diferenciação sucessiva do terreno é brilhantemente obtida. Vêmos diante dos actores uma estreita zona verdejante:

(1) O grifado é nosso.

é o primeiro plano. O segundo plano é ocupado pelas figuras humanas; o terceiro é formado pela extensão dos campos; o quarto pela massa da casa; e por detrás desta adivinha-se um quinto plano. Esta articulação é muito pura e muito distinta, porque é obtida por valores plásticos. Há, além disso, elementos arquitectónicos (as duas belas arvores aos lados do primeiro plano e as arvores pequenas do fundo) que servem de moldura *(cadre)* e dão uma independência sólida á extensão».

Este trecho, que não quizémos truncar propositadamente, visa sem a menor duvìda outra demonstração; mas, além do valor como espécimen de profunda critica sciêntífica, tem o de nos mostrar que num manuscrito iluminado, dos primeiros seculos da nossa era, *o artista colocou as figuras na natureza, parecendo estar convencido de que o homem não pode existir fora desta.*

D

(PAG. 18)

Poderá parecer estranho que Afonso X usasse do titulo de Rei do *Algarve*. Do facto temos explicação no seguinte trecho da *Historia de Portugal* de Henrique Schæfer (1.º vol. pag. 178, — tradução portuguêsa de F. de Assis Lopes — Porto, 1893): «Sob a palavra de *Algarve* «o paiz no occidente» comprehendia-se, no periodo da soberania dos mouros, uma maior extensão de terreno do que na éra moderna; designava-se então territorios na Africa e Hespanha. N'esta estendia-se do Cabo de S. Vicente, ao longo da costa, até Almeria, abrangendo muitas cidades e povoações da Lusitania e Andaluzia. Na parte da costa africana, que fica mais proxima, chamava-se Algarve todo o territorio desde o Estreito até Tremesen, Fez, Ceuta e Tanger que pertenciam antigamente ao reino Benamarim. D'aquella larga extensão do Algarve d'aquem, se explica o titulo que ambos os reis, de Castella e Portugal, usavam de «reis do Algarve», porque ambos possuiam zonas d'este paiz. D'ella se comprehende a acceitação do titulo «Rey dos Algarves daquem e dalem mar em Africa», pelos reis portuguezes, quando adquiriram as possessões na costa da Africa».

E

(PAG. 20)

Na reprodução do *Lapidario*, e também no original, não figuram hoje—em verdade—360 pedras. Nas partes correspondentes aos signos de *leão, aquário* e *peixes* descrevem-se apenas 1, 28 e 2 pedras respectivamente, o que diminue de 59 o numero apontado.

A numeração nos fólios do *Lapidario* é seguida; vê-se, porêm, que os numeros foram feitos muito posteriormente á composição do manuscrito.

Não sabendo explicar o caso, tomámos a resolução de nos dirigir pessoalmente ao sr. Bibliotecario do Escorial. Em boa hora o fizemos, porque de sua ex.ª recebemos duas cartas que abaixo se transcrevem :

«Real Biblioteca de El Escorial
PP. Agustinos

19 de Mayo de 1928
Sr. J. Cardoso Gonçalves

Muy sr. mio : Como el sr. Fernandez Montaño no ha enviado a esta R. Biblioteca ningún exemplar de su trabajo, resulta que no hemos podido hacer el cotejo que seria precizo. Alla van, sin embargo, algunos datos que de seguro le serán útiles: El signo *piscis* empieza en el fl. 83 b. y termina en el 84 a., y sólo contiene dos piedras. Se reanuda dicho signo en el folio 91 b. hasta el 93 a. y contiene cuatro piedras. El signo *Lec* ocupa sólo el folio 40 a. y b. y contiene una piedra.

El signo *Aquario* empieza en el fol. 85 a., y sigue sin interrupción hasta el 91 a., contiene 26 piedras.

Las dos figuras del fol. 18 b. estan en actitud de lucha, pintadas al claro-escuro, y parecen capricho de algún debujante de época postera al libro.

Queda de V...

(a) P. Melchor M. Antuño

Na resposta do ilustre Bibliotecário, sr. P.e Antuño, havia discrepância com o que tinhamos cuidadosamente observado. Verificámos outra vez o texto do *Lapidario* (reprodução) e apontámos ao nosso amavel correspondente o que tinhamos apurado. Assim: o fol. 83 b. e o fol 84 a. pretencem ainda ao signo *de capricornio.* A confusão resultou dum êrro do copista que no alto daqueles fólios escreveu *Del signo de Piscis* quando deveria ter escrito: *Del signo de capricornio.*

O signo de *peixes* ocupa apenas as fl. 92 a., 92 b. e 93 a., estando em 92 a. a descrição das 2 pedras, em 92 b. a figura inserta no circulo e em 93 a. a miniatura de pagina inteira representando o referido signo de *peixes.* As pedras descritas em 91 b pertencem ainda ao signo anterior de *aquario.* Devia aparecer em seguida a miniatura do signo de *aquario,* que falta, o que dificultou, por certo, o exame do original.

Na carta do sr. P.e Antuño ha uma referência inedita e interessante ao grupo de luctadores, que se observa em fl. 18 b. Segundo a opinião do sr. P.e Antuño, este grupo parece obra dalgum artista mais moderno. E' um problema que só poderá ser resolvido á vista do original.

A's nossas respeitosas observações respondeu o sr. P.e Antuño na seguinte carta:

«Real Biblioteca de El Escorial, 24 de Julio de 1928.

Sr. J. Cardoso Gonçalves

Mi muy distinguido amigo: La circunstancia de hallarme auzente de esta durante una temporada me impidió contestar ántes a su grata del pasado mes, lo hago muy gustoso, agradeciendole muy de veras el obsequio de su interesantisimo estudiö acerca de «O Missal Pontifical de Estevam Gonçalves Netto,» tanto en nombre proprio como en el de la R. Biblioteca.

Por lo que se refiere a sus observaciones acerca del Lapidario, tengo el gusto de manifestarle que son todas exactas, como he podido comprobar con la revisión del códice. *Capricornio* (fl. 76 a — 84 a) contíene 30 piedras; *Piscis* (fol. 92 a) sólo tiene dos piedras, corresponden a los grados 29 y 30 de dicho signo; *Acuario* (fl. 86 a — 91 b) contiene 28 piedras.»

(a) *P. Melchior M. Antuño*

Daqui agradecemos efusivamente ao sr. Bibliotecário do Escorial a sua inexcedivel boa vontade e o serviço que nos prestou, que nunca esquecerêmos.

F

(PAG. 21)

Devemos assinalar nesta altura como é interessante o castelhano arcaico do *Lapidario*. Este códice é — não hája a menor duvida a tal respeito — um valioso monumento filológico. Chamamos a benevola atenção de quem nos lê (mas só a titulo de curiosidade) para a semelhança duns e identidade doutros termos com os da lingua portuguêsa de hoje. Prova eloqùênte, segundo crêmos, de que um e outro idioma tiveram a mesma origem...

G

(PAG. 35)

Chega-nos nesta altura uma noticia, que nos parece merecer registro pelo seu valor etnográfico, se o caso — representando no fundo uma crendice popular ainda viva — não tiver sido já estudado pelo nosso ilustre *Presidente de Honra*, sr. dr. Leite de Vasconcelos: — Na Beira Baixa emprega-se uma pedra que chamam argueira, e se encontra apenas no mar (?), para tirar os argueiros que por acaso se introduzam no globo ocular. A pedra é de côr castanha, cavada num dos lados e muito boleada no outro. E' de diminutas dimensões — *tamanho de meio feijão frade*—como pitorescamente nos informou um obsequioso e ilustre beirão. São rarissimas e a pessoa que possua êste verdadeiro talisman ganha fama e consideração na terra propria como nos arredores. Emprega-se da seguinte maneira: introduz-se a pedrinha pelo canto do olho e deixa-se que faça livremente a *operação*. A pedra percorre o globo ocular e por fim arrasta consigo o argueiro, de que o paciente desejou livrar-se. Cumprida a missão miraculosa, a pedrinha sáe por onde tinha entrado... automáticamente!

H

(PAG. 38)

Sugeriu-nos muito amavelmente o sr. dr. João Luis da Fonseca, colecionador e critico d'arte que todos conhecemos e respeitâmos, a idea de que *Orionte* estaria figurado de costas e não de frente. Explicar-se-ia assim o erro apontado. A simples vista da gravura, que inserimos, convence-nos de que assim não é. O sr. dr. Fonseca, que apresentara a duvida á vista da projecção luminosa, facilmente se convenceu depois, quando examinou o documento.

I

(PAG. 47)

No texto afirmámos: «*desadorâmos a atitude de infalibilidade que nem aos verdadeiros mestres devemos consentir*..

Queria esta frase dizer que aceitâmos todas as criticas e todas as observações, venham élas donde viérem ¿ Errámos num ou noutro ponto? Emendâmos a mão, *porque não somos infaliveis.* Foi sempre esta, a norma do nosso proceder.

Evoca-se muitas vezes o nome prestigioso de Émile Mâle, impondo-o ao respeito público. E' justo. Émile Mâle é um grande mestre, um superior critico d'arte. Mas as suas afirmações, como as suas teses, são muitas vezes corrigidas e criticadas por outros investigadores. Porque *là fóra* a critica, reivindicando os seus direitos, exerce-se livremente, não estando tão sujeita ao espirito estreito, sectário, de classe e de grupo.

Provêmos o que afirmâmos.

No n.º 1 do *Archivo Español de Arte y Arqueologia* (ano de 1925) num estudo do sr. F. J. Sánchez Cantón intitulado *Maestre Nicolás Francés, pintor* (pags. 54 e 55) lêmos na descrição das obras do artista francês:

«*La Natividad*, miniatura, en San Isidoro de León. Mide 26 cms. de ancho, y decora la H inicial del folio 6 en el Cantoral

del Oficio de la Navidad, que se guarda en el Archivo de dicha Colegiata. Su atribución a Maestre Nicolás se debe al Sr. Gómez Moreno : no sólo la identidad de tipos y de técnica son su fundamento, sino que, con toda probabilidad, puede asegurarse que está firmada; en la chimenea se ve claramente la abreviatura de *Nicolaus*. (Fig. VI.)

«En casi todos sus elementos conviene esta representación con la miniatura de las *Tres riches heures*, del Duque de Berry (Chantilly), reproducida por Mr. Male.—*L'art religieux en France de la fin du Moyen Age, pág. 5, fig. I* — bien que no esté arrodillado San José, etcétera. Esta representación de la *Natividad*, supónela el ilustre escritor casi contemporánea de la del fol. 41 del Ms., 647 de la Biblioteca del Arsenal, que cree es la primera del arte francés con la Virgen arrodillada, y añade, que por entonces Gentile da Fabriano «rompant avec la tradition giottesca, peignait une Vierge agenouillée devant le nouveau-né». (pág. 7.) Algo hay que rectificar; mucho antes que en el Códice del Arsenal y que en las *Horas*, de Chantilly, se pintaba en Cataluña la *Natividad* de tal manera : En 1346 Ferrer Bassá representó dicha escena, en Santa Clara de Pedralves (Barcelona), poniendo a la Virgen de rodillas, a San José dormido, apoyada la cabeza sobre un brazo, y en el fondo los pastores entre sus borregos, admirados con la visión de los ángeles; es decir, todos los datos precisos que aparecen en la pintura de Gentile da Fabriano (S. Sanpere y Miquel, *La Pintura mig-eval catalana*, 1908, página 227, fig. 80). Y que no es ejemplo aislado, lo prueba que en 1361 otro pintor catalán, Jaime Serra, en el retablo del Santo Sepulcro, de Zaragoza (ob. cit., pág. 271, fig. 99), pone a los padres de Jesús en igual forma.

«¿Puede deducirse de esta prioridad una influencia española en Francia y Italia, sobre la representación de la Natividad ? Creemos que no. Ha de buscarse un origen común, y, a pesar de lo indicado por Mr. Male, en la escuela giotesca; y que no es errada esta hipótesis, lo prueba la pintura de Tadeo Gaddi, en la Academia de Florencia, que aunque narra un momento posterior de la vida de Cristo, *la Adoracion de los pastores*, la Virgen aparece en ella de rodillas y San José de hinojos, también en devota contemplación: (Venturi, *La Pittura del trecento*, fig 436).

Pero es más, sin ir a Italia pudo Maestre Nicolás ver esta representación en el retablo de Salamanca. Quedan así un tanto dilucidadas la procedencia y relaciones de la Natividad de Maestre Nicolás» ....

No caso que a seguir vamos expôr, não é só um pormenor iconográfico do ilustre crítico d'arte que é emendado: é uma teoria sua que se pretende abalar nos seus alicerces:

M. Jacques Mesnil no seu livro *L'art au nord et au sud des Alpes á l'époque de la Renaissance*, a pág. 86 e seguintes, faz a critica serrada dum estudo do eminente publicista M. Émile Mâle, intitulado *Le Renouvellement de l'art par les Mystères á la fin du Moyen-âge*. Êste estudo foi publicado primeiro na *Gazette des Beaux-Arts* (Fevereiro-Maio de 1904) e incluido depois, quási textualmente, na obra de Mâle *L'art religieux á la fin du Moyen âge en France* (Paris, 1908).

Mr. Mesnil começa por dizer que quem lê êste estudo com atenção, sem deixar-se entontecer pela chuva de citações, provas, textos, documentos escritos ou figurados, não pode deixar de verificar que ali existe uma singular confusão de ideas, não se encontrando o que o titulo do artigo promete. Antes de tratar duma questão é necessario determinar exactamente os seus limites: é uma verdade banal esta, não sendo porêm ocioso repeti-la: «car souvent les auteurs, surtout s'ils traitent de questions générales, s'abstiennent de préciser la signification des termes soi-disant connus de touts. De lá résultent de singuliéres équivoques: non seulement l'auteur et le lecteur ne s'entendent pas, mais il se produit fréquemment aussi dans l'esprit de l'auteur un glissement constant des idées, un déplacement continuel des points de vue qui l'empêchent d'aboutir á des conclusions valables. C'est ce que est arrivé á M. Mâle. Il semble que tout le monde sache de quoi il s'agit quand on parle du *Renouvellement de l'art á la fin du Moyen-âge:* aussi M. Mâle s'est-il dispensé de dire en quoi consistait ce renouvellement. Et c'est le tort qu'il a eu, ainsi que nous allons le constater.»

Depois o critico continua afirmando que o caracter dominante dessa renovação da arte no fim da Idade Médía, opinião que todos aceitam, é o realismo, o estudo atento das formas naturais e dos multiplos aspectos da realidade — elementos primários

da obra d'arte a realizar. E o realismo dessa época consistiu mais especialmente no estudo do corpo humano, no vivo e no cadáver, e na determinação da relação entre os seres e os seus meios naturais: «c'est-á-dire que l'anatomie et la perspective ont pris la place la plus importante dans les préoccupations des artistes». ¿ Que poderiam ensinar-lhes a tal respeito os Mysterios? Nada absolutamente. E o critico acrescenta com energia: «Ce n'est pas en regardant les acteurs de rencontre qui jouaient ces drames qu'ils *(os artistas)* eussent appris l'anatomie, ni en considérant la scène toute en largeur où l'action s'éparpillait qu'ils eussent fait des progrés dans la science de la perspective. Les Mystéres n'ont donc pu exercer aucune influence sur les deux éléments les plus essentiels de cette rénovation de l'art advenue á l'issue du moyen-âge. ¿ Sur quoi donc a pu porter cette action rénovatrice des Mystéres, si tant est qu'elle ait existé? Uniquement sur l'iconographie. Et en effet tous les exemples cités par M. Mâle, tous les documents invoqués par lui ont trait uniquement á l'apport de sujets nouveaux ou á des changements intervenus dans la maniére de concevoir des sujets traditionnels. Si M. Mâle avait parlé d'un renouvellement de l'iconographie artistique par les Mystéres á la fin du moyen-âge sa thése eût été soutenable; mais tel qu'il est le titre de son étude est tout-á-fait fallacieux»...

Abstêmo-nos de seguir o critico na sua análise ao estudo de Mâle: para o nosso fim basta o que fica transcrito.

J

(PAG. 53)

Chamando a Afonso X *grande rei e grande sábio* a nossa opinião colidiu com a do sr. dr. João Luis da Fonseca, que numa amavel carta nos propõe a substituição por outra frase: *mau rei e grande sábio*...

Aquele nosso amigo ilustra a sua opinião enumerando os erros, principalmente de caracter politico-economico, que deslustraram a vida publica daquele grande homem da Idade-Média. Já conheciamos o libélo e se, em verdade, não lhe démos grande

importância não foi por inconsciencia, mas por convicção. Quem realiza a obra monumental dos *Libros del saber d'Astronomia»*, quem coloca a Espanha num logar primacial na História da Civilisação, quem influe tanto e tão perduravelmente na vida portuguêsa, sintetisada na epopeia dos descobrimentos, tem direito ao titulo de *grande Rei* (pelo menos para nós, portuguêses).

Pensâmos desta maneira e justificâmo-nos assim perante os nossos leitores.

NOTA FINAL

Êste estudo foi apresentado á Associação dos Arqueólogos Portuguêses em conferência, que se realizou na data de 12 de Julho de 1928.

A conferencia foi precedida pelas seguintes palavras:

«Devo declarar a V. Ex.as que hesitei bastante antes de decidir-me a apresentar á Associação dos Arqeólogos Portuguêses êste estudo sobre um manuscrito iluminado que se guarda, não em Portugal, mas em Espanha—na Real Biblioteca do Escorial. E' facto que possuo uma reprodução do famoso cimélio, podendo por ela talvez fazer-se idea do original. Escarmentados porêm com o que nos sucedeu com a afamada reprodução do *Missal Pontifical de Estevam Gonsalves Netto*, todos teriamos muitos desejos de comparar a copia com o original. Infelizmente o Escorial está muito longe, fóra do alcance de quási todas as bolsas.

«Nêste estado de espirito me encontrava quando descobri — tambêm eu fiz um descobrimento! — que o *Lapidario del Rey Alfonso X, el Sabio*, dalguma forma se relacionava com factos importantes da nossa história. Não foi preciso mais para afugentar a indecisão e vir hoje á presença de V. Ex.ar

«O manuscrito é do século XIII.

«Esta circunstância obrigou-me a traçar primeiro um rápido escorço do estado da miniatura nessa epoca, principalmente da miniatura francesa. Servi-me para o caso dalguns bons livros. Arranjei assim uma moldura vistosa e apropriada ao manuscrito iluminado, que me proponho estudar com V. Ex.as.

«Tratei depois, sumariamente, das relações deste cimélio com os tais factos historicos decorridos em nossa terra. Seguiu-se o estudo do manuscrito sob os pontos de vista sciêntifico e estético, aproveitando-me do texto quanto foi possivel. Finalmente abordei a questão magna das origens artisticas do *Lapidario*.

«O programa é vasto, como V. Ex.as vêem, e as forças do obscuro cabouqueiro mesquinhas. Custou-me, por isso, bastante chegar ao fim — a porto e salvamento — a bem com a minha consciencia...

«Outra dificuldade que tinha a vencer, era joeirar o bom do ruim, cerzir, encurtar, dizer tudo quanto devia dizer no menor numero de palavras, ganhando tempo e não estragando o assunto. Não sei se o consegui — V. Ex.as o dirão. Mas sempre qnero confessar que o trabalho assim realizado custa muito, não está na devida proporção com as suas 40 escassas páginas.

«Confessando-me assim perante V. Ex.as desejo apenas solicitar benevolência para a pouquidade da invenção.

«Não pretendo ser infalivel nos conceitos e conclusões: pretendo ser sincero, conciso, claro e rapido para não sacrificar a paciencia de V. Ex.as.

«Antes de entrar no assunto, seja-me permitido agradecer ao sr. coronel Azevedo e Silva, que tão bondosamente vai colaborar na conferência, na parte das projéções; e ao sr. José Dias Sanches que me auxiliou muito com os seus primorosos desenhos destinados tambêm a ilustrar o meu estudo, quando fôr publicado.»

*

* *

Na revisão das provas alguns erros escaparam, que serão devidamente corrigidos pelo benévolo leitor. Não ofendem êles estructuralmente o texto, que parece estar certo nas referências e chamadas, o que é capital nesta ordem de trabalhos.

Seguimos sempre, com o maior escrupulo, o texto do *Lapidario* que se encontra copiado, como dissémos, no final da reprodução em caractéres latins. Mas tivemos *sempre* o cuidado de comparar com o original, aliás perfeitamente legivel, até para um amador desprovido de maiores conhecimentos do gótico, como é o autor dêste estudo.

INDICE

Pag.

CAPITULO I

A miniatura francesa no século XIII. A modalidade dos *vidrais*. A *arvore de Jessé*. Fundos de ouro. Maneira como eram preparados. Novas regras da arte da iluminura. O feudalismo e a burguesia. O sentimento da natureza. Os anacronismos. Lecoy de la Marche. As fases da miniatura: 1.ª a fase *hierática*; 2.ª a fase *naturalista*. Suas caracteristicas 1

CAPITULO II

Afonso X-O Sábio: A sua dedicação aos estudos astronomicos. Os *Libros del Saber de Astronomia*. D. Dinis, rei de Portugal. Os descobrimentos e navegações dos portuguêses. O *Lapidario* e a *astrologia médica*. A tradução do *Lapidario* para castelhano. Descrição do *Lapidario*. A sua interpretação estética..... 15

CAPITULO III

A provavel origem francesa das miniaturas do Lapfdario..... 47

NOTAS..... 55

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00020137567